мастацтва

ВЕРАСЕНЬ **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#09






змест

Вольга Сазыкіна. Пасадачныя работы. Дарожны знак у інтэрпрэтацыі аўтара. 2014.
Валянцін Борзды. Арнаментальная калона. Аўтамабільныя пакрышкі. 2014.
Выстава «Мутуалістычныя стасункі». Галерэя «Ў».

На першай старонцы вокладкі:
Аляксандр Некрашэвіч. Танец Саламеі. Алей. 2014

«МАСТАЦТВА» № 9 (378). ВЕРАСЕНЬ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.09.2014. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,26.
Тыраж 1534. Заказ 2713.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

АКТУАЛІІ



ТАЦЦЯНЫ АРЛОВАЙ

На пачатку сваёй гісторыі кіно было вельмі тэатральным. Невыпадкова. Найстаражытнае з мастацтваў — тэатр — навязвала кінематографу свае пафасныя манеры, пэўную штучнасць і абмежаванасць у змене карцінкі. Сёння ўсё наадварот: тэатр пачаў пераймаць кіно. З'явілася новая прафесія — рэжысёр мультымедыя ў тэатры. Гэта спалучэнне жывой штохвіліннай сцэнічнай прасторы з прасторай відэа, анімацыі, слайд-шоу і чагосьці яшчэ. У Еўропе відэа на сцэне выкарыстоўваюць даўно. У беларускім тэатры цяпер, можна сказаць, бум відэапраекцыі. Спачатку мы захапляліся тым, што экран дае буйны план. Потым зразумелі, што пры адсутнасці сродкаў на якаснае афармленне спектакля гэты трапны сцэнаграфічны прыём — толькі тэхнічны дадатак да рэжысёрскай задумы або падмена паўнавартаснага сцэнаграфічнага вырашэння.

У апошнія сезоны палякі, літоўцы і маладыя расійскія рэжысёры (спасылаюся на іх, бо на тэатральных фестывалях менавіта яны прымусілі публіку спрачацца і разважаць аб правамернасці эксперымента) даюць камеру ў рукі артыстам і тыя перастаюць выконваць свае тэатральныя задачы. Размываецца пэўнасць падзей. Плыні спектакля бракуе напружанасці. Камера назірання свабодная для вымыслаў і домыслаў. Сваю захопленасць кінафікацыяй сцэны піцерскі рэжысёр Сямён Александроўскі растлумачыў так: «Вуліца заўсёды побач, яна ўнутры».

Адным з першых выкарыстоўваць экран на беларускай сцэне пачаў Барыс Герлаван. Спектакль «Вечар» у пастаноўцы Валерыя Раеўскага мог бы стаць звыкла бытавым, калі б не расхінаўся заднік сцэны, паступова набываючы велізарныя памеры. А там бясконцае блакітнае неба, што сімвалізуе бязмежнасць жыцця. Надае філасофскую глыбіню ўсяму твору. Гэта насамрэч тэатр з космасам унутры.

Не баюся, што мяне назавуць кансерватарам, бо многае лічу немастацкім мысленнем. Праекцыя, дрыжачая кінакамера перакладаюць на гледачоў неабходнасць прыдумляць і фантазіраваць, яны вымушаны самастойна напаўняць форму зместам. Ці ўсе сёння, у наш век забаў, здатныя на падобную творчасць? ■

СКРЫПТАГРАМА



ГАННЫ САМАРСКАЙ

Наступіла восень — час збіраць ураджай і падводзіць вынікі. У пачатку верасня ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адкрыўся арт-праект «Zabor». Выстава работ сучасных беларускіх мастакоў падсумоўвае двухгадовае падарожжа гэтай ініцыятывы па гарадах Беларусі і за яе межамі. Асноўны арганізатар, кіруючая кампанія фондаў прамых інвестыцый «Зубр Капітал», ужо раз супрацоўнічае з Нацыянальным мастацкім музеем: у траўні гэтага года інвестыцыйная кампанія ў рамках міжнароднай акцыі «Ноч музеяў» адкрывала ў сценах Нацыянальнага мастацкага імпрэзу «Шантаж атракцыёнаў».

Нягледзячы на першыя спрэчныя водгукі, наўрад ці павернецца язык назваць праект «Zabor» няўдалым або правальным. У сваіх падставах ініцыятыва мае канкрэтныя задачы — папулярызацыю найноўшага беларускага мастацтва праз арганізацыю выстаў у гарадской прасторы. Рэпрадукцыі сучасных беларускіх аўтараў два гады дэманстраваліся на платах гарадоў Беларусі. Падмурак праекта — прыватная калекцыя генеральнага дырэктара інвестыцыйнай кампаніі «Зубр Капітал» Алега Хусаенава, як заўважыла першая намесніца міністра культуры Ірына Дрыга, мецэната сучаснага беларускага мастацтва.

Адкрытае супрацоўніцтва бізнесу і мастацтва ў вялікіх імпрэзах становіцца нормай для сённяшняга сталічнага арт-жыцця. Варта згадаць некаторыя з апошніх прыкладаў: Арт-Каляндар БНБ, серыя праектаў «Мастак і Горад» фонду «Ідэя» ў супрацоўніцтве з Volkswagen і банкам ВТБ, выстава «10 стагоддзяў мастацтва Беларусі» была створана Белгазпрамбанкам, і гэтак далей. Мастацтва, як адносна нейтральная зона, прывабны плацдарм для бізнесу ў вырашэнні пытанняў карпаратыўнага самапазіцыянавання. Для нашага арта такое ўзаемадзеянне заўсёды цікавае. Аднак маюцца тут і свае падводныя камяні: калі адмыслоўцу мастацтва ўсё яшчэ даводзіцца адстойваць свае правы на голас прафесіянала, то мецэнат, постаць якога выразна праявілася ў нашай арт-прасторы, відавочна вытварае сэнсы, напрыклад наконт таго, чым цяпер ёсць сучаснае беларускае мастацтва. ■

ВАРЫЯЦЫІ



НАТАЛЛІ ГАНУЛ

У філарманічнай зале гучыць трэці званок. Пачынаецца канцэрт. На сцэне з'яўляецца вядучы. Гэта можа быць музыказнаўца, дыктар радыё або тэлебачання. У ідэале ён павінен натхніць аўдыторыю, стварыць атмасферу, якая настроіць на ўспрыманне музычнага твора.

Але як часта бачым зусім іншую карціну. Часам новаспечаны канферансье не можа адарвацца ад тэксту, які пісаў зусім не ён. Таму міма свядомасці слухача «пралятаюць» фармальныя і бяздушныя стандартныя нарыхтоўкі. Часам паненкі з выдатнымі вонкавымі данымі дапускаюць прыкрыя памылкі ў назвах сачыненняў, не там ставяць націскі ў прозвішчах класікаў або выбітных выканаўцаў, выклікаючы сцішаны або гучны смех у зале. Кожны год Акадэмія музыкі выпускае прафесіяналаў-музыказнаўцаў, але часцяком здараецца так, што правесці канцэрт няма каму! Адно з апошніх «ноў-хаў» — запрашэнне тэлевядучых на фестывалі класічнай музыкі — увогуле вельмі сумнеўнае. Іх эстраднаманерны стыль востра дысануе з наступнымі выступленнямі акадэмічных калектываў.

Пры відавочнай даступнасці правесці філарманічны канцэрт не надта проста. Кожнаму выхаду на сцэну папярэднічае сур'ёзная падрыхтоўка. Можна пералічыць па пальцах прыклады абсалютнай адданасці прафесіі вядучага, захопленага менавіта акадэмічнымі жанрамі музыкі. І асоб, здатных па-сучаснаму, пераканаўча і інтэлігентна забавіць сваіх слухачоў. Святаслаў Бэлза скараў не толькі ўласнай дасведчанасцю, інтэлектуальнасцю, але арыстакратызмам манеры і галантнасцю. Дасканалае валоданне аратарскім майстэрствам, уменне настроіць меламана на хвалю ўспрымання высокага мастацтва ўласцівыя Іне Зубрыч. Упэўнена, што яе эмацыйныя і разам з тым глыбокія па ацэнках каментарыі да твораў выхавалі не адно пакаленне слухачоў. Сёлета сапраўдны майстар сцэны адзначае 80-гадовы юбілей. А хто ідзе ўслед за ім?! Ці ёсць фігуры і постаці раўназначныя ці хоць бы блізкія па маштабе? На мой погляд, пытанні гэтыя гучаць амаль як рытарычныя. Таму і адказаць на іх не надта проста... ■

Рэчы як міфы

«Час піць гарбату…»
Выстава Марыты Голубевай
Палац мастацтва

УЛАДЗІМІР ГОЛУБЕЎ

Юбілейная выстава Марыты Голубевай дапоўніла серыю персанальных праектаў «Холадна/горача» 2004 года, «Кнiги БЫТиЯ» 2009-га і «АнтыкварыART» 2014-га, у якіх сінтэзаваліся прынцыпы класічнай эстэтыкі і сучаснага канцэптуальнага мастацтва. Яе працы вызначаюцца шырокім сюжэтным дыяпазонам, кампазіцыйнай вытанчанасцю і філігранным майстэрствам. Батык і арт-аб'екты мастачкі не трапляюць у катэгорыю дэкаратыўна-прыкладных, яны ствараюцца як канцэптуальныя творы.

Экспазіцыя Марыты — сведчанне апошніх тэндэнцый у еўрапейскім мастацтве, а таксама ў некласічнай філасофскай карціне свету — прапануе ўвайсці ў прастору гульні, а паводле прынцыпаў культурнай археалогіі — у лабірынт, дзе, нібы ў антыкварнай краме, побытавыя рэчы і каштоўныя прадметы нечакана становяцца фрагментамі часу і сімваламі быцця, трансфармуюцца ў знакі агульнакультурных міфаў і падзей. Выстава «Час піць гарбату…» пагружае гледача ў асацыятыўны паток інтэлектуальнай рэфлексіі. У плынь метафар і вобразаў, якія складаюць стрыжань культурнага генезісу ад класікі да постмадэрну.

«Час збіраць камяні…» — гэтая біблейская фраза напоўнена адчуваннем кругавароту жыцця і гісторыі. Аўтар увасабляе важныя для еўрапейскай культуры сюжэты ў працах «Таемная вячэра» і «Спас», дзе тэхналагічнае майстэрства шматслойнай васковай фактуры і празрыстага ззяння залатой паталі ствараюць такі ж празрысты настрой светлага суму і ласкавага смутку.



Дом лятаючых цмокаў.
Палатно, акрыл, паталь. 2014.

«Час піць гарбату»… І вось ва ўяўленні гледача паўстаюць вобразы Чэхава, Пастарнака і Мандэльштама, а на палатне шафкі, буфеты і шыфаньеры напаўняюцца антыкварыятам срэбнага веку і дэкадансу. Фамільныя каштоўнасці ў паціне часу таемна пераліваюцца — як водбліскі мінулага свету вішнёвых садоў і нетаропкіх гутарак пры газавай лямпе.

«Five o'clock» — гучыць вясёлы смех Алісы, а вобразы краіны цудаў раскрываюць гледачу свае грані. Скрыначкі, шкляначкі, кубачкі і сподачкі… Чайная цырымонія даўжынёй у вечнасць.

«Час адносны», — дэкларуе мастак. Свет чалавека то змяншаецца да паўсядзённай руціны, як у працы «Вялікі сталовы набор №24», то павялічваецца да памераў космасу, нібы азораны знутры містычным бляскам срэбра ва «Уваскрэшанні&Вялікадні» ці сакральным святлом у «Мядовым Спасе». Складанасць каларыстычнага вырашэння, іскрыстыя фактуры тканін надаюць творам «Karnaval-bird», «Рэнесанс», «Дачка фараона» арыстакратычную вытанчанасць венецыянскай фрэскі і містычнасць егіпецкага рэльефу. Экспрэсія золата ў «Лаўцы душ»ператварае фантазіі аўтара ў пазачасавую ірэальнасць, падкрэсліваючы глыбіню біблейскага сюжэта.

Ліліпуты і Гуліверы, гімназічныя гербарыі, экзістэнцыяльныя каты, калядныя елкі, вандроўныя сланы, што пакідаюць пасля сябе шлейф араматаў сандалавага дрэва і шафрану, застываюць у вобразах, напаўняюцца знікаючай фактурай бясконцага часу, які яшчэ здольны захаваць парадак суразмернага жыцця, яго гармоніі і арганічнасці. ■

Мядовы Спас. Дыптых.
Палатно, акрыл, паталь. 2012.





АРТ-СКРЫЖАВАННІ



«Мінская школа фатаграфіі. 1960—2000-я»
Дзяржаўны музейна-выставачны цэнтр «Росфото». Санкт-Пецярбург. Расія

Мінскую школу фатаграфіі на выставе прадставілі 20 аўтараў гэтага перыяду: Марыя Бане, Віктар Бутра, Андрэй Васкрасенскі, Міхаіл Гарус, Кацярына Гуртавая, Анатоль Дудкін, Міхаіл Жылінскі, Віктар Жураўкоў, Віктар Каленік, Сяргей Кажамякін, Яўген Казюля, Андрэй Калеснікаў, Даніїл Парнюк, Уладзімір Парфянок, Ігар Пашахонаў, Ігар Саўчанка, Аляксей Труфанаў, Аляксей Угляніца, Альберт Цэхановіч, Уладзімір Шахлевіч. Такі падрабязны пералік важны, каб зразумець, як у суседняй краіне прэзентуюць беларускую школу фатаграфіі. У экспазіцыі больш чым 150 твораў з калекцыі музейна-выставачнага цэнтра «Росфото», якія паступалі ў зборы цэнтра ў розныя гады. Першы раз — у 2002-м (год заснавання «Росфото»), у выніку чаго быў створаны аддзел, прысвечаны фатаграфіі Беларусі. Да 2013-га склалася прадстаўнічая калекцыя, якая рэпрэзентавала беларускую фатаграфію сярэдзіны XX — пачатку XXI стагоддзя. Гэты перыяд характарызуецца ўзнікненнем рэспубліканскіх і рэгіянальных фатаграфічных школ. Ужыванне тэрміна «школа», як сведчыць прэс-рэліз, «дазваляла ўсвядоміць феномен творчага адзінства аўтараў у рамках унікальнай культурнай прасторы, абмежаванай невялікай тэрыторыяй рэспублікі, вобласці, горада. У гэтай сітуацыі Беларуская фатаграфія не стала выключэннем, а шмат у чым і апярэдзіла іншыя рэспублікі СССР». У аснове экспазіцыі — важныя храналагічныя этапы развіцця: ад часу стварэння фотаклуба «Мінск» у 1960-х, міжнародных фестываляў фатаграфікі 1970-х да выпускнікоў адукацыйных студый 1980—1990-х і сучаснага перыяду, увасобленага серыяй-дакументам «Су-тварэнне» Данііла Парнюка, партрэтнай серыяй «Праз дзве хвіліны» Андрэя Калеснікава, серыяй прац Андрэя Васкрасенскага.

↑ Віктар Каленік. Без назвы. Фатаграфія. 1990.



«Пазбаўленне»
Галерэя «Арсенал». Беласток. Польшча

Сёлета ў праграме фестывалю «Усход культуры/іншае вымярэнне» было запланавана шмат музычных і танцавальных паказаў, а таксама — сучаснага мастацтва. Гэта і музыка-танец-тэатр-спектакль у гарадской прасторы, канцэрты на адкрытым паветры, клубныя канцэрты электроннай музыкі і вялікі праект у галіне сучаснага мастацтва з аўтарамі краін Усходняга партнёрства, Расіі і Польшчы, тэатральныя прэм᾽еры і дэманстрацыі фільмаў. У 2013-м фестываль надаваў асаблівую ўвагу культуры татар, гэтым годам — беларусаў, якія пражываюць у Беластоку і Падляшшы. Фестываль меў на мэце прадэманстраваць багацце гэтай культуры, а таксама — паказаць сучасную Беларусь праз дыскусіі, выставы фатаграфій і дакументальны фільм. Мерапрыемствы праходзіла ў розных месцах, у тым ліку тэатрах, мастацкіх галерэях культурнага цэнтра Беластока, але ў асноўным — у гарадской прасторы. У рамках фестывалю была падрыхтавана мультымедыйная выстава «Пазбаўленне» (куратар — Моніка Шэўчык), для ўдзелу ў якой былі запрошаны 27 мастакоў з 11 краін свету. Яна — працяг і развіццё праектаў з аўтарамі краін Усходняга партнёрства, пачатага галерэяй яшчэ ў 2011 экспазіцыяй «Вандроўка на Усход».

Праграма разглядае праблему эміграцыі як неабходнасць вызначаць сваю нацыянальную ідэнтычнасць, асяроддзе пражывання, мову. Творы асобных мастакоў-удзельнікаў (Беларусь прадстаўлялі Аксана Гурыновіч і Аляксандр Камароў) былі прысвечаны такім сацыяльным, эканамічным і палітычным аспектам, як працоўная міграцыя, нелегальная міграцыя, перасяленне. У наватарскім перфарматыўна-эксперыментальным фармаце адбылася панэльная дыскусія, мэтай якой было абмеркаванне ўсіх тых праблем, што падымае выстава. За беларускае мастацтва адказвалі куратары Вольга Рыбчынская і Ганна Самарская.

↑ Вольга Рыбчынская і Ганна Самарская за макетаваннем экспазіцыі Аляксандра Камарова.



Мастацкі сімпозіум «Аланіка»
Рэспубліканская навуковая бібліятэка Паўночнай Асеціі. Уладзікаўказ, Паўночная Асеція

Ва Уладзікаўказе прайшоў VIII Міжнародны мастацкі сімпозіум «Аланіка», арганізаваны Паўночна-каўказскім філіялам Дзяржаўнага цэнтра сучаснага мастацтва і некамерцыйным фондам «Арт-Каўказ». Выстава, зладжаная па выніках гэтага мерапрыемства, адкрылася ў будынку навуковай бібліятэкі. Працы 20 мастакоў з Вялікабрытаніі, Турцыі, Індыі, Нідэрландаў, Таджыкістана, Грузіі, Беларусі. Яшчэ два дзясяткі твораў маладых мастакоў Каўказа не змясціліся ў сценах бібліятэкі і занялі прастору суседняга сквера.

Маладыя творцы Каўказа фантазіравалі на тэмы музея будучыні. Алена Джэцерэ прадставіла праект музея 2626 года пад назвай «Карціна для носа»: у белых вузельчыках на ўзроўні чалавечых галоў былі завязаны розныя горныя травы. На вуліцы стаяў намёт, падобныя сёння кожны вечар паказваюць у навінах — у іх жывуць украінскія бежанцы, а мастак Аслан Гайсумаў правёў у такім дзіцячыя гады.

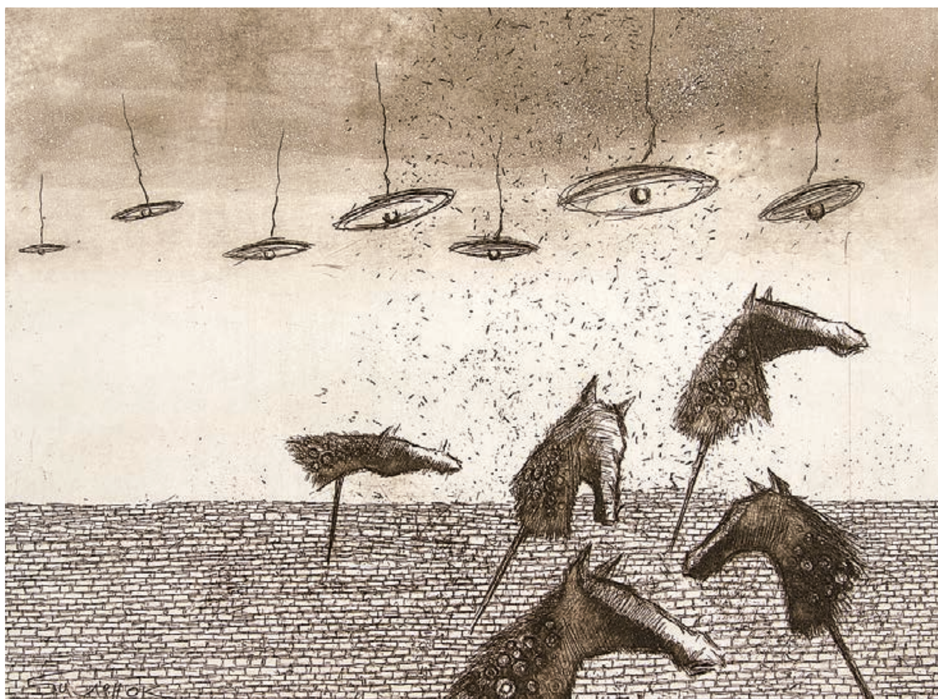
У залах першага паверха дэманстраваліся работы ўдзельнікаў сімпозіума, якія ўзнімалі пытанне пра экспанаванне твораў сучаснага мастацтва ў музейнай прасторы. Гэтай тэме была прысвечана і адна з сесій цяперашняй «Аланікі»: усё зробленае становіцца ўласнасцю Паўночна-Каўказскага філіяла ДЦСМ, а выставіць праекты Міхаіла Гуліна з Беларусі ці відэа Уміды Ахметавай з Узбекістана не было дзе. Вядомы сваімі перформансамі ў родным Мінску, Міхаіл Гулін тут прадэманстраваў працу «Дошка гонару»: на адной палове фатаграфіі асяцінскія барцы вольнага стылю — алімпійскія чэмпіёны, на іншай — Валерый Гергіеў і культурныя знакамітасці Асеціі, а на відэа сам Гулін, які штораз прайграе ў сутычках з мясцовымі маладымі барцамі — так культура, на думку мастака, часта прайграе ў адзінаборствах.

↑ Міхаіл Гулін. Барацьба за мастацтва. Фрагмент відэа. 2014.

Блюз жалезнага даху

«...Нічога іншага не прапаноўваецца»
Выстава Сяргея Балянка
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

КАМІЛА ЯНУШКЕВІЧ



Ручная карусель на вечаровым тратуары. Афорт. 2014.

Сяргей Балянок — адзін з самых знакамітых беларускіх графікаў, мастак-афарміцель шматлікіх знаёмых з дзяцінства кніг, а таксама (для многіх сюрпрыз) тонкі жывапісец. Аўтар валодае рэдкай для сучаснага творцы якасцю — уменнем здзіўляць. Здзіўляць унутраным светам, самотным і праўдзівым, нечаканай філасофскай развязкай і нібы крышталізаваным падабенствам нас з героямі гэтых кампазіцый.

Сяргей Балянок нарадзіўся ў 1954 годзе ў Кіеве. Па сканчэнні Львоўскага паліграфічнага інстытута пераехаў у Мінск. Працаваў старэйшым мастацкім рэдактарам у выдавецтве «Універсітэцкае» (1980—1989). Пазней быў галоўным мастацкім рэдактарам у выдавецкіх кампаніях «Эрыдан» (1992—1994) і «Беларусь» (1995).

Графічны стыль Сяргея Балянка своеасаблівы і адметны. Мастак мадэлірue форму кароткімі, роўнымі ці крыху закругленымі штрыхамі, якія нагадваюць мазкі імпрэсіяністаў. «Мае штрыхі атрымоўваюцца проста, самі сабой. Вось вядзеш іглу па метале і не заўсёды ж куды трэба, але мая задача своечасова прыпыніцца. Насамрэч гэтая якасць патрэбна не толькі ў мастацтве», — разважае творца. Цікавіць яго і пытанне суадносін таленту і рамяства: «Ты можаш быць цудоўным рамеснікам і тэхнаром, але талент, тое, ад чаго сэрца кожнага чалавека будзе гарэць і не разумець чаму, менавіта гэтая якасць, на жаль, мала ў каго маецца. Я вучыўся акадэмічна правільна маляваць пяць гадоў, астатнія трыццаць адвыкаю ад гэтага».

У афортах Сяргея Балянка выдатнае пачуццё кампазіцыі, сілуэта, дакладнасць лініі, пераканаўчасць малюнка. Цікава, што на асобных графічных аркушах вымаляваны ледзьве не кожная цаглінка, квадрат, складка; тым не менш выява захоўвае цэласнасць, не дробіцца на фатаграфічны пералік дэталей. Уражвае рэдкі лаканізм манеры. Такім яркім, пераканаўчым малюнкам можа валодаць чалавек з выдатнымі кампазіцыйнымі здольнасцямі, тэмпераментам і фантазіяй, беспамылковым прафесійным вокам.

На свой сюжэт Балянок глядзіць адначасова вачыма мастака, паэта і філосафа. Дзіўны сплаў рэалістычнай дакладнасці, фантазійнай свабоды і бездакорнага густу — адметныя рысы яго выяў. Творца ўвасабляе не пейзажы, постаці і прадметы, а адчуванні, успаміны і эмоцыі. Усё зависае ў бязважкасці і ў любы момант можа ўпасці, тым самым перайсці з лёгкай формы экспанавання ў форму цяжкую, сваёй праўдай і безвыходнасцю жыцця зносячы ўсё на сваім шляху. Можа, у гэтым і ёсць сакрэт яго прац? Пры гэтым зямля заўсёды трактуецца мастаком у прасторы. Па сцежках, якія пралягаюць праз гарадскія вуліцы, здаецца, можна прайсці, часам — дзесьці прысесці, каб замовіць сабе кубачак кавы... і застацца назаўжды, бо кожны з нас выбудоўвае сваю ўласную філасофію, але наколькі ж яна блізка да аскетычнага мінімалізму графікі мастака! Архітэктурныя ландшафты горада маюць другі, трэці, а часам і чацвёрты план, аднак прадметы, нягледзячы на досыць дэталёвую апрацоўку, не насоўваюцца на гледача. На выявах — не нейкія канкрэтныя вуліцы ці дамы, а пераасэнсаванні падабенстваў розных гарадоў. Карціны Балянка ўвасабляюць стан чалавека ў вялікім горадзе.

Сваіх герояў, шэра-чорныя цені ў капелюшах, творца называе «страчанымі душамі з лішняй чаркай інтэлекту ў мозгу». «Выхаванне і адукацыя спрыяюць жаданню рабіць болей і лепей, рухацца далей. Але астатнія 80 працэнтаў насельніцтва Зямлі з'яўляюцца спажыўцамі і прыстасаванцамі. Тым, хто вылучаецца з масы, застаецца шукаць адказы на вечныя пытанні, на якія яны ніколі не знойдуць адказаў, — гэта нараджэнне і смерць. І так было заўсёды, гэтая безвыходнасць замкнёная ў цыклічнасці існавання».

У мастака ўсё пачынаецца з назвы, часта — гэта асобны літаратурны твор з аднаго радка: «Аднойчы ён проста не выйшаў», «Апорт, але калі не зловіш, можаш не вяртацца», «І ў акварыуме бывае пахмурна», «Вось толькі злезу з гэтага дрэва і абавязкова пайду», «Мабыць, можна сыходзіць або пачакаць яшчэ», «Нясконачаная п'еса для гульні ў тры рукі», «Прыехаў вельмі рана, але было безнадзейна позна» і шмат іншых. І гэтая бруя паэтычнага кампанента зліваецца ў адзінае цэлае з візуальным, нараджаючы зусім асаблівае мастацкае выказванне — дакладнае і выразнае.

Жывапіс тыповага графіка Сяргея Балянка — імгненныя настраёвыя ўспаміны пра няўлоўныя моманты: блікі сонечнага святла, яркія колеры абрыкосаў з саду, марскія пырскі, крышталізаваныя на святле ў зімні халодны перыяд, — усё гэта з'яўляецца эцюдамі яго памяці. «Канешне, я мог бы зрабіць фота, потым накласці яго на палатно і ў выніку атрымаць правільна намаляваную лесіровачную працу, але мы жывем толькі раз!» — таму мы зноў бачым у якасці мазкоў кароткія, крыху закругленыя, імпрэсіянісцкія штрыхі.

Толькі сапраўдны летуценнік можа так лёгка дэманстраваць свету свае патаемныя цені ў капелюшах. А можа, наадварот — менавіта дзякуючы цвярозаму разуменню парадаксальнасці жыцця і лёсу чалавека Сяргей Балянок з'яўляецца безнадзейным аптымістам, які віртуозна кампануе сваіх бадзяжных шэрых герояў і пустэльныя пейзажы з ягоным жа сонечным і жыццесцвярджальным жывапісам. ■

Ішоў салдат з фронту...

Кароткаметражны фільм «Рускі» па матывах апавядання Максіма Гарэцкага
Рэжысёр Віктар Аслюк
Аператар Юрый Дакучаеў
Мастак Павел Шапо
Кінастудыя «Беларусьфільм»

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА

Беларуская кінакрытыка стамілася пісаць пра нацыянальнае кіно. Дакладней, пра яго адсутнасць. Такая анамалія яшчэ з канца мінулага стагоддзя замацавалася ў трапнай ідыёме: студыя «Беларусьфільм» існуе, але беларускага кіно няма. У Літве, напрыклад, — роўна наадварот. У Расіі «Масфільм» таксама ператварыўся ў кінаканцэрн, які гандлюе паслугамі для вытворчасці экраннага прадукту (у тым ліку шэрагу тэлешоу). Аналагічны статус мае знакамітая «Cinecitta» ў Італіі. Справа не ў наяўнасці фабрыкі. У нас фактычна адсутнічаюць уласныя кампаніі, кінафундацыі і іншыя інстытуцыі, якія складаюць адпаведную сучаснасці інфраструктуру па вытворчасці аўдыёвізуальных артэфактаў: ад рэкламных ролікаў да серыялаў, ад «кінапапсы» да высокамастацкага нацыянальнага фільма.

Нашы фільммэйкеры ў пераважнай большасці прызвычаіліся зарабляць экранным фастфудам пад апекай расійскай кінаіндустрыі. Рэдкія шукаюць выйсце: здымаюць за ўласныя невялікія грошы, спрабуюць самастойна збудаваць масты капрадукцыі.

У такім кантэксце стварэнне нават кароткаметражнай ігравой карціны, якая не проста выпадае з фармату шырспажыву, але выяўляе нацыянальна адметныя культурныя коды, з'ява амаль надзвычайная. Тым больш, што аўтарам з'яўляецца Віктар Аслюк, наш выбітны кінадакументаліст, сябра Еўрапейскай кінаакадэміі. Рэжысёр зняў фільм «Рускі» («Беларусьфільм», 2013) па матывах аднайменнага апавядання Максіма Гарэцкага, напісанага ў 1915 годзе падчас Першай сусветнай вайны.

Кампазіцыя літаратурнага твора набліжаецца да геральдычнай: апавяданне ў апавяданні. Адзін паранены салдат распавядае гісторыю другога хворага салдата-беларуса з Магілёўскай губерніі. У палаце яго празвалі Рускім, «бо ён, калі яго забірае хвароба, крычыць шмат разоў бесперастанку: "Я рускі! Я рускі! Рускі, рускі!.."» Гэта фраза, як і шпіталь, з якога, так бы мовіць, вядзецца наратыўная трансляцыя, выконвае функцыю рамкі, якая атачае аўтаномны міні-сюжэт пра «рускага» беларуса.

Віктар Аслюк адкінуў рамку і пабудаваў фільм на навеле-сэрцавіне. Два героі — «рускі» беларус (Міхаіл Барсковіч) ды «аўстрыйскі» ўкраінец (Аляксандр Ждановіч) — выпадкова сутыкнуліся недзе на прыфрантавой паласе. Пасядзелі побач, памаўчалі, глытнулі гарэлкі ды пайшлі ў супрацьлеглыя бакі. Раптам беларус («рускі») стрэліў у спіну ўкраінцу («аўстрыяку»), бо пачуў, што той заспяваў бадзёры нямецкі марш. Рэжысёр прыдумаў менавіта такую матывацыю і пакрочыў уласным шляхам сюжэтастварэння. Праз нейкі час пасля стрэлу «рускі» вяртаецца, выварочвае кішэні «аўстрыяку» і пачынае рыць магілу. Усаджваючы сапёрную рыдлёўку ў зямлю, апантана паўтарае: «Я рускі! Рускі, рускі!..» У апавяданні — інакш: «...чалавек з гэтага часу перамяніўся. Быў дужа маркотны, кінуў брадзіць па бульбоўніках, упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі... Урэшце зазябіў сабе грудзі, і яго адправілі... у наш шпіталь».


«Рускі». Рэжысёр Віктар Аслюк. Кадр з фільма.

Кароткая навела Максіма Гарэцкага ў сціслай абалонцы змяшчае шматузроўневую семантычную канструкцыю. Верхні ўзровень відавочны — і «рускі», і «аўстрыяк» па сутнасці атаясамліваюцца як браты па няшчасці, бо абодва ваююць за чужыя імперскія інтарэсы.

Другі ўзровень сягае на архетыповую глыбіню. Пісьменнік з розных ракурсаў дэманструе падсвядомы страх «рускага» беларуса перад асабовай (уласнай) ідэнтычнасцю.

Вядома, рэжысёр (тым больш такога маштабу, як Віктар Аслюк) вольны інтэрпрэтаваць літаратурную першакрыніцу і стварыць архітэктоніку фільма згодна са сваёй вобразнай канцэпцыяй. Але парадокс у тым, што навела Максіма Гарэцкага цалкам адпавядае мастацкай стратэгіі Віктара Аслюка, які, пачынаючы літаральна са сваёй дыпломнай працы («Слёзы блуднага сына», 1994), ідзе шляхам экраннага ўвасаблення ментальнай карціны свету тутэйшага чалавека. Серыяй дакументальных стужак — «Мы жывем на краі» (2002), «Кола» (2002), «Драўляны народ» (2011), «Цяпло» (2012) — ён стварыў беларускі экзістэнцыяльны эпас.

Таму абсалютна лагічна, што рэжысёр выбраў «Рускага» для экраннага пералажэння. І дзеля мастацкага ўзыходжання лепш было б прытрымлівацца «літары» Максіма Гарэцкага. Таксама як не рабіць стаўку на тыпаж і выбраць прафесійнага выканаўцу на ролю «рускага». Бо стварэнне вобраза гэтага героя ў фільме вымагала не толькі фатаграфічнай выразнасці, але і высокага псіхалагізму ды тонкай нюансіроўкі перажыванняў пратаганіста — інакш кажучы, вытанчанага акцёрскага майстэрства. Адсутнасць такога ўнутранага складніка ў ігравой карціне, на жаль, немагчыма кампенсаваць нават дасканалым дакументальна-паэтычным стылем Віктара Аслюка: натуральнае, нібы затоенае асяроддзе; панарамы пустыннага ландшафту, сточанага кар'ерамі; няспешнасць экраннага аповеду; маўчанне героя, узведзенае ў метафарычны ранг нематы...

Віктар Аслюк — інтуітыўны мастак і самотны волат. Яго выхад у сферу ігравога кіно цалкам заканамерны. Застаецца сабраць аднадумцаў, бо стварэнне фабулярнага фільма — гульня камандная. ■

Дзесяць запаветаў

«Заазёрная сядміца»
Праект Баруха Зэхера
Палац мастацтва

БАРЫС ІВАНОЎ

Барух Зэхер — мой творчы псеўданім, гэтым я далучаю сябе да яўрэйскай нацыі.

Праект складаўся з дзесяці работ — увасаблення дзесяці запаветаў Маісея. Кожны твор адпавядаў аднаму з іх. Тэкст на іўрыце дубляваўся перакладам на беларускую мову.


I запавет Маісея. Акрыл. 2013.



III запавет Маісея. Акрыл. 2013.



VI запавет Маісея. Акрыл. 2013.


VII запавет Маісея. Акрыл. 2013.


IX запавет Маісея. Акрыл. 2013.

Пачатак

«Заазёрная сядміца» — пошук, накіраваны на нацыянальную ідэнтыфікацыю ўласнага «Я». Мяне, як чалавека, які нарадзіўся ў беларускім мястэчку Цімкавічы, цікавяць семіцкія карані роду. Ува мне цячэ кроў палякаў па маці — Касікоўскіх, рускіх па дзеду — Івановых, і яўрэяў па бабулі — Міхалевічаў. Мая Радзіма — Беларусь — гістарычна з'яўлялася зонай аселасці яўрэяў. Мая бабуля Міхалевіч Соф'я Міхайлаўна ў канцы XIX стагоддзя выйшла замуж за рускага інжынера-пуцевіка Іванова Івана Сільвестаравіча, які прыехаў у Мінск з Пецярбурга. Адсюль маё рускае прозвішча — Іваноў, якое нясу я і мае спадчыннікі. Я быў хрышчаны ў касцёле ў каталіцкую веру, але ў глыбінях падсвядомасці лічыў сябе ў нейкай меры і яўрэем. Хоць бабуля старанна хавала ад нас сваё паходжанне. Мэта майго праекта — высвеціць гэту таямніцу.

Заазёрнае — вёска ў Лепельскім раёне, дзе я жыву вось ужо на працягу шасці гадоў, месца маёй творчай лабараторыі. Надыходзіць час усведамлення: хто ты ёсць? Навошта прыйшоў у гэты Свет? У маім жыцці наступіла — паводле ведычнай філасофіі — трэцяя фаза, калі чалавек пакідае таварыства людзей і выдаляецца ў лес. Мой лес — гэта лес чалавечых ведаў, наасфера, права весці адасоблены лад жыцця. Я жыву так, як жыву. Я не вырашаю, якім мне быць, — гэта адбываецца само сабой. І што б ні думалі пра гэта людзі, гэта іх праблема, а не мая.

Месца

Я гарадскі жыхар, дзяцінства і юнацтва прайшлі ў Мінску. Вучоба і студэнцкія гады — таксама. Жыў у Віцебску і Оршы. У 2009-м усё кінуў і пераехаў у вёску. Засяродзіцца і прысвяціць сябе мастацтву я змог у адзіноце і пры душэўнай раўнавазе. Горад забірае шмат энергіі, якая знікае ў пустэчу. Азіраючыся на сваё мінулае, зараз разумею, колькі часу змарнавана. Я прасіў свет: «Не пакідайце мяне аднаго і не перашкаджайце маёй адзіноце».

Развіццё

Нарадзіўся ў сям'і музыканта — мой бацька быў скрыпачом у Белдзяржфілармоніі. Шмат часу я прысвяціў жывапісу і пластычным мастацтвам. Закончыў мастацтвазнаўчае аддзяленне нашай Акадэміі, што дапамагае ў разуменні канцэптуальнага і найноўшага мастацтва. Першы праект стварыў у 2002 годзе — «Ад купелі хрысцільнай да чашы пакаяннай». У 2005-м з'явіліся «Лісты Харону».

Выстава

Курыраваў праект мой сябар і мастак Сяргей Кірушчанка. Шмат дапамаглі Сяргей Шабохін і Аляксей Лунёў. Задача — стварыць храмавую атмасферу сінагогі, асновай якой павінны былі стаць дзесяць запаветаў Маісея — маральныя законы для ўсіх часоў і пакаленняў.

Працяг

Яшчэ адна старонка творчай біяграфіі перагорнута і знікае ў мінулым. Што далей? Праект для мяне — нібы напісаная кніга: вельмі асабістае і толькі пра сябе. Самакапанне і заглыблены пошук працягваюцца. Душа чалавека — космас з мірыядамі сузор'яў. І толькі яго стваральніку вядома, што чакае чалавека ў будучыні. Мне ж застаецца быць яго старанным вучнем, тады падказка будзе дадзена зверху. ■

Надзейныя рэчы

«Back in BSSR / Зноў у БССР»
Выстава савецкага плаката і прадметаў побыту
Музей гісторыі горада Мінска

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК



Выстава «Back in BSSR» экспанавалася ўсё лета, прыцягнула масу гледачоў і, па-за ўсякімі сумневамі, запомнілася. Суарганізатарам праекта выступіў Беларускі саюз дызайнераў.

Ніякай настальгіі, толькі дызайн. Толькі візуальная камунікацыя, сказаў бы старонні назіральнік, але такіх на выставе, мяркую, было няшмат. Функцыя, матэрыял, форма — і бясконцыя разважанні пра тое, як усё гэта звязана з намі цяперашнімі. Прадмет з прадметам. Прадмет з чалавекам. Чалавек з гісторыяй.

Экспазіцыя канструе нашу побытавую культуру часоў БССР з вялікай дакладнасцю. Ад знешніх абалонак да ўнутраных — сямейных, амаль інтымных. Ад крэсла з Дома ўрада да дзіцячага — з ясельнай групы садочка. Усе залы і ўнутраны дворык паслужылі для выставы красамоўнай — з характэрнымі святлом і гукам — працоўнай прасторай.

У афіцыйных інтэр'ерах панавала адчужэнне — урачыстасць ідэалагічнай ідэнтыфікацыі савецкага народа. З плакатамі і вымпеламі, зборамі твораў правадыроў, прафсаюзнымі квіткамі... Скураныя партфелі і тэчкі для дакументаў, якія перажылі сваіх уладальнікаў. Засталіся толькі знакі, але і яны сведчаць.

Сталовая і гасцёўня, фрагменты інтэр'ераў дзіцячага пакоя ўспрымаюцца значна цяплей. Найбольш прыцягальная, вядома, кухня — са старэнькім халадзільнікам, горкай і настальгічнымі слоікамі. Сіфон для газаванай вады і бідоны, выкрайкі і прасы, тэатральныя біноклі і жаночыя сумкі. І гэта ўжо свята ідэнтыфікацыі асабістай і культурнай.

Дызайнеры вырашалі не столькі мастацкія, колькі ўтылітарныя і сацыякультурныя задачы: «Купляйце плаўлены сыр», «Гадоў да ста расці нам без старасці»... Колькі часу гэтым плакатам, дыяфільмам, таршэрам, плёнкавым магнітафонам і павязцы дружынніка? Іх форма прадугледжвала не толькі прамыя стасункі са спажыўцом, але і пэўныя сцэнары дзеянняў, правілы і ўмовы паводзін.

У побытавым плане гэтыя рэчы былі вельмі надзейнымі. Іх не выкідалі, як цяпер, а рамантавалі, перадавалі ў іншыя сем'і. На думку Дзмітрыя Сурскага, старшыні Беларускага саюза дызайнераў, цяпер любы ЖЭС мог бы мець уласны музей. Таму што прадметы 70—80-х гадоў мінулага стагоддзя на нашых вачах становяцца гісторыяй, але, на жаль, трапляюць на яе звалку. Пра гэта мы і пагаварылі з **Дзмітрыем Сурскім**...

Дзмітрый, ёсць меркаванне, што СССР разбурылі «The Beatles». А ў дызайне была падзея, якая падарвала асновы савецкага ладу?

— Так, гэта выстава «Тэхніка і жыллё ў ЗША». Яна змяніла разуменне ўзроўню жыцця, паказала цывілізацыйныя перамены, якія адбыліся ў Амерыцы. Памятаю адну начальніцу, якая шчыра абуралася жоўтымі тэлефонамі: «Так не бывае!» У Савецкім Саюзе ў той час тэлефонныя апараты былі толькі чорнымі. Пасля гэтай выставы можна было працягваць казаць пра высокую ідэалогію, але ўсе ўбачылі, што стан людзей счытваецца перадусім па бытавой культуры.

Прасцей жа «пудрыць» народу мазгі, чым дамагацца, напрыклад, патрэбнага тактыльнага адчування пры вырабе прадмета.



Затое цяпер мы бачым сапраўдную экспансію дызайну. Ён пранікае ва ўсе поры нашага жыцця — ад кандытарскіх вырабаў і прычосак да авіябудавання і паркаў. Па натуральных, мне здаецца, прычынах: любой дзейнасці ўнутрана ўласціва праектнасць. Гэта значыць, элементы планавання, арганізацыі, распрацоўка структуры і паслядоўнасці дзеянняў. Ці так гэта?





ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

— Не зусім. Сёння дайшло да таго, што ёсць прадметы, зробленыя так, каб іх хацелася выкінуць. Напрыклад, зубная шчотка, афарбаваная ў шэсць колераў. Ёй непрыемна карыстацца. Хутка набываюць новую. У большай ступені ўсё гэта дыктуе маркетынг. У нашай краіне няма сістэмы дызайну. Яна існавала, але была знішчана, хоць і ў той, савецкай, сэнсу было няшмат. Дызайн павінен ісці «ад жыцця». І дзяржава мусіць паклапаціцца, каб гэтая практыка ўкаранялася і бытавала як сістэма.



Што значыць «дзяржава»? Ёсць краіны, дзе заказчыкам у дызайнераў выступаюць вытворчасць і гандаль. Дапусцім, Германія, ЗША, Японія. Ёсць цэлыя рэгіёны, дзе дызайн проста пранізвае ўсе віды дзейнасці — Скандынавія, Італія. А што можна сказаць у гэтым плане пра Беларусь?

— У нас не так шмат сіл, але мы спрабуем даказаць, што ў Беларусі ёсць прафесійныя і актыўныя людзі, якія могуць працаваць і быць канкурэнтаздольнымі ў многіх галінах эканомікі.

Сучасны дызайн развіваецца дзякуючы аўтарам? Хто яны?

— Напрыклад, Цэслер. Яго праекты шыракавядомыя, пазнавальныя і неаднаразова ўзнагароджваліся. Але ёсць практычна ананімныя распрацоўкі: у Сяргея Гурыновіча, які робіць вельмі якасныя асвятляльныя прыборы ў прыватнай кампаніі. У будаўнічым бізнесе паспяхова працуе Станіслаў Паланевіч — яго вырабы канкурыруюць з расійскімі. Распрацоўкі нашых дызайнераў укаранёныя ў вагонабудаванне, цэлае бюро працуе на МТЗ. Так што патэнцыял ёсць.

У Саюза дызайнераў няма музея, але вы сабралі масу экспанатаў для «Back in BSSR». Як гэта атрымалася?

— Так, прычым гэта аўтэнтычны савецкі дызайн. У нас цяпер някепскі збор. Напрыклад, калекцыю швейных машын мы паказвалі на выставе ў Нацыянальным гістарычным музеі. А пачалося ўсё нечакана: адзін пажылы чалавек прапанаваў мне забраць у яго цэлы архіў плакатаў 50—80-х гадоў мінулага стагоддзя — 400 штук у добрым стане.

Калі Музей гісторыі горада Мінска прапанаваў нам супрацоўніцтва, мы вырашылі аб'яднаць беларускія плакаты і прадметы, якія ўжо сталі рарытэтнымі. Было цікава зрабіць вялікую выставу і адкрыць яе да пачатку ЧС па хакеі.

У арганізацыі экспазіцыі ўдзельнічаў Аляксандр Радаеў — у яго калекцыі ёсць высакаякасныя сувеніры, якія былі створаны ў адзінкавым экзэмпляры. Напрыклад, макеты самалёта або чыгункі — іх рабілі для падарункаў высокапастаўленым чыноўнікам. Вельмі дапамог Сяргей Шыла — чалавек-музей, адгукнуўся Павел Статкевіч. Можа быць, іх калекцыі і сабраныя спантанна, але яны вельмі разнастайныя, і гэта нам дапамагло.

З рэдкіх прадметаў на выставе — беларуская мясарубка Аршанскага завода, гомельскі млынок для кавы, прымач «Беларусь 5» з унікальнай якасцю дынамікаў. Цалкам выпадкова знайшлі цікавую тумбачку для чысткі абутку. Усё гэта рабілася на сумленне, вельмі функцыянальна, гарманічна — лепш, чым пазнейшыя рэчы, калі дрэва пачалі злучаць з пластыкам.

Але сяго-таго мы не адшукалі — школьных парт з нахільным вечкам, савецкага нефармату — пласцінак, запісаных на рэнтгенаўскіх здымках, адзення стыляг, а гэта ж былі своеасаблівыя гальштукі, абутак. Пра што гэта сведчыць? Замест таго, каб беражліва ставіцца да гісторыі, мы бязлітасна ўсё выкідваем...

Ці маеце планы далей супрацоўнічаць з музеем? Думаю, «Back in BSSR» — лепшая выстава за ўвесь час іх працы. Экспазіцыйны дызайн — не самая моцная якасць беларускіх праектаў, але ў вас, трэба адзначыць, ён на вышыні.

— Згодны, гэта ж наша прафесія. Хочацца сабраць калекцыю беларускага дызайну з прадметаў са знакам якасці. Выключныя былі рэчы: радыёпрымач «Акіян», першыя тэлевізары «Гарызонт». Халадзільнікі ў нас збіралі з 1959 года, у форме драўлянай тумбы. А з упакоўкамі працаваў нават Арлен Кашкурэвіч. ■

Жорсткія гульні з чалавецтвам

«Тэдзі» Аляксандра Хромава
Рэжысёр Ягор Лёгкін
Мастак Дар'я Волкава
Музычнае афармленне Уладзіміра Дудкіна
Пластычнае вырашэнне Андрэя Каралевіча
Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача

ЖАНА ЛАШКЕВІЧ

У 2003 годзе на фестывалі сучаснай драматургіі «Любімаўка» пад Масквой п'еса «Тэдзі» Аляксандра Хромава ўвайшла ў лік найлепшых і цягам наступнага дзесяцігоддзя вытрымала колькі прыкметных пастановак. У Расіі, вядома. Тым часам загадчык музычнай часткі Краснаярскага краёвага тэатра лялек Аляксандр Хромаў працягваў пісаць п'есы і музыку, ставіў спектаклі. А «Тэдзі», хрэснік так званай новай драмы з яе заўсёднымі маргіналамі-збачэнцамі-алкаголем-наркатой, вылежваўся ў партфелі мінскага Тэатра юнага гледача з 2006-га... да прэм'еры 24 чэрвеня 2014 года.

«Як ні дзіўна, тэма камп'ютарнай маргінальнасці ў тэатры раней не разглядалася, — распавёў драматург інфармацыйнаму агенцтву "Regnum". — Хоць праблема даўно на паверхні. Маргіналы — гэта людзі на ўзбочыне. Сыход з рэчаіснасці бывае розным — напрыклад, у п'янства, наркотыкі. У маёй п'есе паказана, што адбываецца з чалавекам, калі ён праз меру заглыбляецца ў камп'ютарны свет. Падобнае стаўленне да жыцця можа завесці вельмі далёка... І, нягледзячы на фантастычны сюжэт, у "Тэдзі" ўсё вельмі рэалістычна — такое можа здарыцца з кожным».

Малады і вельмі здольны праграміст Макс мяркуе, што дзеля сябе, геніяльнага, ён можа грэбаваць усімі, хто знаходзіцца побач, — ад каханай дзяўчыны да былых калег. Тым больш таму, што Максу выпала стварыць мадэль штучнага розуму. Між тым вяршыня дасканаласці — штучны розум — перакідаецца камп'ютарным Вірусам са сваімі вымогамі ды запатрабаваннямі. Падступны Вірус бліскуча авалодвае навукай пра пэўнага чалавека Макса і папросту перасяляецца ў ягонае цела, выдаляючы Максаву асобу. І — усё. Усё скончана — для Макса. Усё пачынаецца — для Віруса: у эпілогавай фанаграмнай рэпліцы ён абвяшчае, што ведае восем мільярдаў гульняў і гатовы гуляць з усім чалавецтвам. У любую гульню...

Я перакладала п'есу і таму пэўна ведаю, што гэтую рэпліку для Віруса прыдумаў рэжысёр спектакля Ягор Лёгкін, а пралогам для Макса зрабілася тлумачэнне панятку «эгаізм» звычаёвай мовай энцыклапедыі: каштоўнасная арыентацыя суб'екта, характэрная тым, што ў яго жыццядзейнасці пераважаюць своекарыслівыя асабістыя інтарэсы і запатрабаванні безадносна да інтарэсаў іншых людзей.

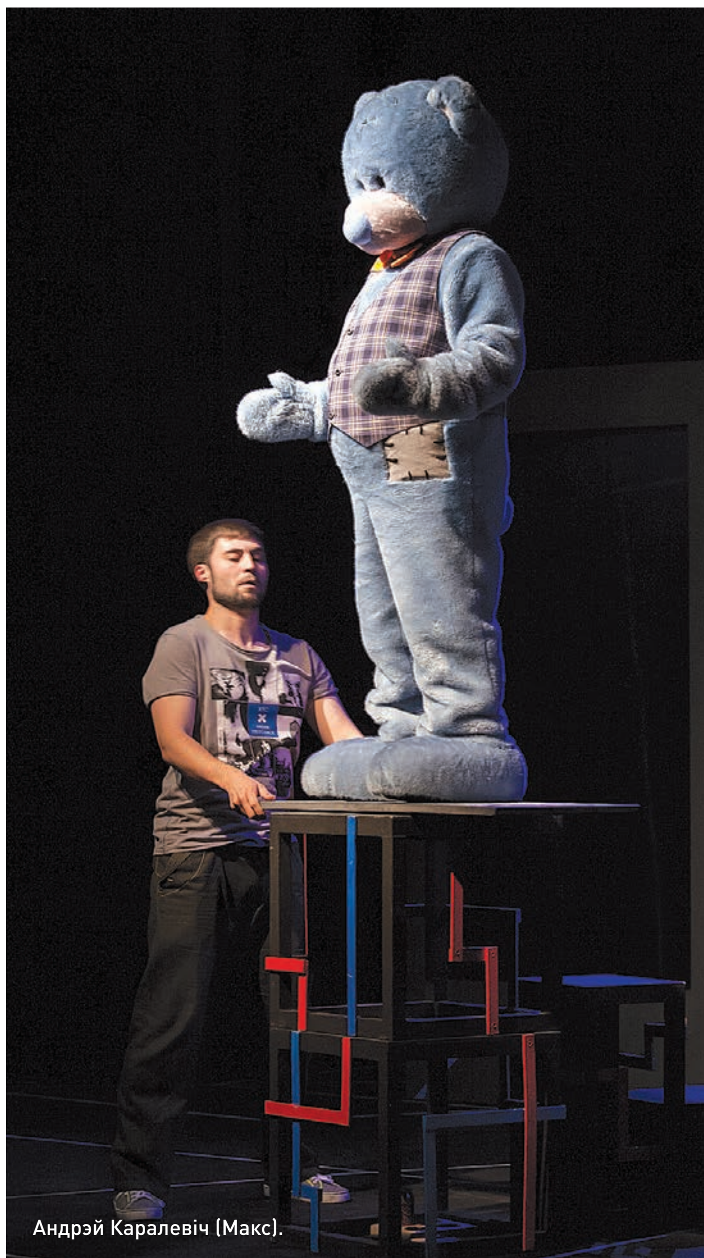
Дробная рэпліка і даведка пра панятак слушна ўдакладнілі сцэнічную рэальнасць і сюжэт, які нам не падаўся шараговым: хоць у камп'ютарныя маргіналы можа выправіцца кожны, але Вірус абірае пэўнага чалавека праз здольнасці, магчымасці, розум і дасканаліцца праз асобу, якая не можа быць «як усе». Самая страшная лаянка з вуснаў Макса дачуваецца як «паскуда», а пітво абмежавана бляшанкай «Кока-Колы». Мядзведзіка Тэдзі малады геній удасканальвае, але з нажом вакол яго не скача і на шматкі драпежна не дзярэ; да самога медзвядка (у ягоных электронных вантробках бавіцца Вірус) ставіцца ўважліва і нават клапатліва. Гаворыць пра нянавісць, але выяўляе прыкрасць. Студэнт Улад Вінаградаў іграе Макса гэткім геніем-пачаткоўцам, якога захапляе працэс адкрыцця; у выкананні Андрэя Каралевіча Макс больш сталы і загартаваны.

Увогуле абразы густу альбо траўмавання псіхікі ў спектаклі не прадугледжаны: паводле словаў аднаго з гледачоў, на пастаноўку можна прыйсці хоць з маці, хоць з дзяўчынай. Зрабіць Макса сацыяпатам, вар'ятам, збачэнцам было б надта проста і сумна. А вось старасвецкі і таму амаль бяскрыўдны эгаізм энцыклапедычнага кшталту бездакорна прыдаўся галоўнаму персанажу. І, дарэчы, ні з якога боку не герою.

За гады не-ўвасаблення п'есы дадалася яшчэ адна акалічнасць, цяжкасць, вымога: сцэнічныя ператтварэнні пульхнага цацачнага Тэдзі ў дасканалы штучны розум павінны былі абстаўляцца... прынамсі пераканаўча для сучасных спанатраных вачэй, а не толькі з дапамогай слушных рэплік ды тэрмінаў. Тэдзі мусіў узаемадзейнічаць з Максам: размаўляць яму было прасцей за ўсё праз фанаграму, але як паказаць у абліччы цацкі падступлівае выспяванне злачынства, вытанчаную гульню віруснай пачвары? Альбо глыбіню Максавай абразы, калі ад яго пайшла дзяўчына? П'еса прадугледжвае выкарыстанне электронных прыстасоў ды адмысловых эфектаў (спачуваю мастачцы спектакля Дар'і Волкавай), але... да часовай сцэны ТЮГа ў Доме літаратара (зважаю на гэты факт дзеля справядлівасці і гісторыі) натуральна прыдаліся сродкі ды прыёмы старога добрага тэатра. Напрыклад, тое, што бачыць зала, не заўжды абавязкова бачыць персанаж — і Макс дачыняецца з Тэдзі (спачатку з цацкай, потым — з роставай лялькай), за якога адказвае, адыгрывае, ацэньвае Вірус (Генадзь Гаранскі). Макс праглядае здымкі, імітуючы дзеянні карыстальніка планшэта, у якога за экранам — жывыя персанажы, і яны нават нешта там сабе перажываюць. Пластычнымі сродкамі Андрэй Каралевіч — ужо як рэжысёр спектакля па пластыцы — дакладна вырашыў шматлікія маніпуляванні з тэхнікай і мітрэнгі кахання, адчуванні, трызненні Макса. Яны аднолькава значныя для яго. Але як толькі з пластычнага існавання герой пераходзіць у драматычнае, як толькі разяўляе рот, выяўляецца цікавая акалічнасць: мае каханую дзяўчыну, а пра душу размаўляе з Тэдзі-Вірусам; мае любімы занятак, але давярае не жывым і зацікаўленым калегам, а цацачнаму мядзведзю (штучнаму розуму)...

Спалучэнне ў драматычным спектаклі лялькі-цацкі і роставай лялькі (уласна, маскі) — вымагае асаблівай увагі. Медзвядок Тэдзі, якога Макс набыў у краме, мае добрае электроннае начынне. Дастаткова яго ўдасканаліць і памяняць абалонку, як з'яўляецца новы персанаж (маска) — Тэдзі на ўвесь рост, якога самаахвярна ўвасобіў артыст Дзмітрый Козел. Цацка задумана і зроблена для спектакля пад вядомы стандарт (шэры мядзведзь з кранальнымі лапікамі-апплікацыямі), таму асаблівых эмоцый не выклікае. Роставая лялька — велізарны мяккі мядзведзь — таксама зроблена пад стандарт, але ў ягоных рысах ёсць камічная перабольшанасць, пэўны гратэск. У момант з'яўлення Тэдзі-маскі зала ажыўляецца да смешыкаў: верагодна, глядацкі досвед выхоплівае, збірае і падсумоўвае ўсе прыкметы гратэску на сцэне (напрыклад, аргшкло, фанеру і лямпачкі ў высокатэхналагічных ролях).

З класіфікацыі, бліскуча пададзенай Міхаілам Бахціным у «Творчасці Франсуа Рабле і народнай культуры Сярэднявечча і Рэнесансу», вынікае, што гратэск нашага спектакля — рамантычны. Згадаем агулам, хоць з Гофмана, хоць з Гацье: таямнічая моц-чужаніца, нечалавечая, магутная, кіруе людзьмі і ператварае іх у марыянетак... Колькі разоў сучасны глядач сутыкаўся з ёю ў творах экранных відаў мастацтва — да японскага анімэ ўключна. Бахцін, дарэчы, зважаў на тое, што рамантызму ўласцівы і своеасаблівы гратэскны матыў трагедыі лялькі. У нашым спектаклі лялька-маска асуджана, бо яна — толькі скурка ці адзежынка для Монстра-Віруса. Месца лялькі-марыянеткі ў хуткім часе зойме чалавек. І чалавек, адпаведна, пацерпіць


Андрэй Каралевіч (Макс).


Генадзь Гаранскі (Вірус).

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ад штучнага розуму, бо цела Макса для Віруса — чарговая адзежынка. Але ўлазіны Віруса ў цела-адзежынку — ці ж не ўтварэнне новай лялькі? Відавочна, аднаўляецца і трагічны матыў, пад які «…у гратэскавым свеце ўсялякае "яно" развенчваецца і ператвараецца ў "смешнае страшыдла"; уступаючы ў гэты свет — нават і ў свет "рамантычнага гратэску", — мы заўсёды адчуваем нейкую асаблівую вясёлую адвольнасць думкі ды ўяўлення», — кажа Бахцін. Ну і, калі што якое, маем нейкі досвед экзарцызму (тэарэтычнага).

Наша «страшыдла» ў фінале не смешыць, але і не жахае, і адвольнасці думкі ды ўяўлення не замінае. Верагодна, Вірус здолеў бы мяняць цела на цела (у японцаў ёсць анімэ-серыялы з такой ідэяй), але, па-першае, драматург Хромаў пра гэта нічога не піша, а па-другое, ласкава запрашаем паразважаць. І пачнём з таго, як наш сучаснік, крытычна (калі не сказаць — цынічна) настроены таленавіты адмысловец Макс прынадзіўся на размовы Тэдзі-Віруса пра выключнасць ды геніяльнасць — лёстачкі не самага вытанчанага гатунку?

У выніку сцэнічная інсталяцыя кіберпанку — драматургава вызначэнне жанру, якое цалкам здаволіла рэжысёра, — ператварылася ў з'явішча альбо паклікала прывід гэткага татальнага тэатра, калі ўсё гуляе з усімі і ўсе — з усім (з цацкай, лялькай, маскамі, электронікай-«фанерай»…). Ну… амаль. Блізка.

Напэўна, варта мацаваць гэты досвед. Толькі «каб не страціць сябе — не святкаваць перамог» (паводле аднаго з вядомых драматургаў новай драмы Максіма Курачкіна). Бо педагогі, псіхолагі і нават крытыкі, якія засталіся павітаць акцёраў пасля прэм'еры, называлі спектакль «Тэдзі» перамогай. І дружна перасцерагалі па-тюгаўску мяняць фінал і эпілог, дадаваць у іх святла і выйсця, даводзілі гэта праз Таркоўскага, Лема, Стругацкіх, праз канфлікт чалавечага і штучнага розуму, праз культуру камп'ютарнага карыстання і масавы адыход ад чытання вартых кніг…

…Гаворачы пра вынікі фестывалю «Новая драма» 2008 года, Алена Карась адзначае, што «мастацкае страчвае звыклы статус у свядомасці, бо няздольнае адказаць на выклік эпохі». Але, нягледзячы на наўпростае паходжанне «Тэдзі» з новай драмы, мастацкі складнік у перамозе пастаноўкі адыграў вырашальную ролю. ■

Выратаваныя шэдэўры

«Штучны адбор»
Выстава арт-студыі «Wostrau»
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва



АЛА ШАРКО

Выстава студыі «Wostrau» (дзейнічае пры Нацыянальным цэнтры творчасці дзяцей і моладзі) стала своеасаблівым падсумаваннем 20-гадовай працы. Экспазіцыя выклікала цікавасць прафесійнай супольнасці. Многія адзначылі, што работы настолькі арыгінальныя, сучасныя і пластычна пераканальныя, што выстава міжволі кідае выклік сённяшняй мадэлі мастацкай адукацыі. Пра праблемы дзіцячай мастацкай творчасці мы размаўляем з кіраўніком студыі, мастацтвазнаўцам **Юрыем Івановым**.

— Адразу патлумачу, што студыя займаецца эстэтычным выхаваннем дзяцей і моладзі, мы не арыентаваны на падрыхтоўку мастака ў звыклым сістэмным разуменні. Аднак гэта зусім не перашкаджае фарміраванню ў старэйшых студыйцаў творчых амбіцый і патрэбы прымаць удзел у падзеях сучаснай культуры.

Мяркуючы па работах, прадстаўленых у залах музея, «Wostrau» — гэта месца, дзе дзіцяці даецца бязмежная свабода выбару формаў самавыяўлення. Але адной свабоды не дастаткова... У чым асаблівасць дзейнасці студыі, як выбудоўвалася ваша педагагічная канцэпцыя?

— Педагагічная стратэгія вырастала з цікавасці да жыцця дзіцяці,да феномену ранняй творчасці. Дзіцячае маляванне заўсёды ўспрымалася дарослымі як несур'ёзны занятак, адначасова — як няўмелая спроба перадаць рэальнае прадметнае асяроддзе або нейкія падзеі. Таму мастацкая адукацыя заўсёды была накіравана на засваенне прафесійных навыкаў. Важную ролю ў змене еўрапейскай грамадскай свядомасці ў стаўленні да свету дзяцінства ў пачатку XX стагоддзя адыграла авангарднае мастацтва, у прыватнасці — дадаізм, кубізм, сюррэалізм, што выклікала цікавасць да эстэтычнага жыцця маленства як асаблівага тыпу светаадчування. З гэтага часу дзяцінства становіцца прадметам даследавання псіхалогіі, этнаграфіі, педагогікі.

Хто дапамагае вам адкрываць таямніцы дзіцячай экзістэнцыі? У размовах вы нярэдка згадваеце Густава Юнга, Карла Ясперса, рускага псіхолага Васіля Зянькоўскага...

— Так, яшчэ мудры Ашо і іншыя, чыя дзейнасць часам далёкая ад дзіцячай творчасці. А таксама мая бабуля, якая спрабавала трымаць мяне ў «яжовых рукавіцах» у пасляваенныя мінскія 1950-я.

Калі звярнуцца непасрэдна да нашай тэмы — да праблемы выбару стратэгічна абгрунтаванай мадэлі навучання, — рашэнне тут немагчыма знайсці ў чыстым выглядзе, яно складаецца па драбках. Я абапіраўся на ідэі, блізкія майму светапогляду, эстэтычнаму бэкграўнду і, вядома, адэкватныя спецыфіцы дзіцячай творчасці. Славацкі педагог Багуслаў Ковач сцвярджае, што ў аснове ранняй крэатыўнасці ляжыць генетычна запраграмаваны механізм пазнання свету з дапамогай малюнка-прысваення. Гэтая стадыя дзіцячага жыцця нагадвае «кароткі курс» эвалюцыі чалавецтва на шляху да духоўна-творчага развіцця і шмат у чым тлумачыць крыніцу ўніверсальных марфалагічных рысаў у выяўленчай пластыцы дагістарычнага чалавека і творчасці сучасных дзяцей розных рэгіёнаў свету.

Сапраўды, але пры такой пастаноўцы пытання звыклая задача «навучыць дзіця дакладна адлюстроўваць навакольны свет» губляе свой унутраны пазнавальны імпульс, застаючыся ўсяго толькі рамесным навыкам. Дык чаму нельга выкарыстоўваць альтэрнатыўны вопыт з карысцю для развіцця маленькага чалавека ў шырокім адукацыйным асяродку?

— Я не адкрыю нічога новага, калі нагадаю, што многае залежыць ад стану таго сацыяльнага і культурнага асяроддзя, у якім знаходзіцца дзіця, яго сям'я. Успомнім, што з праграмы сярэдняй школы выцеснена мастацка-гуманітарная адукацыя. Пазнаёміцца з мастацтвам і яго гісторыяй, даведацца пра выдатных людзей, зразумець іх ролю ў развіцці чалавечай культуры проста няма дзе. Сапраўдная культура патрабуе глыбіні, свабоднага плавання, а гэта абавязковая ўмова для развіцця дзіцяці, падлетка. А ім даводзіцца знаходзіцца на плыткаводдзі.

А як працаваць на плыткаводдзі?

— Трэба капаць глыбей... (*Смяецца.*) Даводзіцца ўладкоўваць нейкую лакальную культурную тэрыторыю, на якой іншыя ўдзельнікі гэтай задумы пагодзяцца падзяліць вашы прынцыпы і каштоўнасці. Гэта праца насуперак абставінам, але з верай і надзеяй на поспех.

Без чаго яшчэ немагчыма падобная дзейнасць?

— Па вялікім рахунку, стаўленне да аўтэнтычнай дзіцячай творчасці фарміруецца праз прыняцце такіх мастацкіх з'яў, як прымітыў, экспрэсіянізм, абстракцыя, практыка актуальнага мастацтва. Усе яны шмат у чым арганічныя мастацкай мове маленства, але, на жаль, усё яшчэ малавядомыя на айчынных прасторах. Складана раптам займець адрозны ад традыцыйнага эстэтычны вопыт. Але без гэтага працэс навучання будзе абцяжараны, бо дзіця трапляе ў сістэму розных каштоўнасцей і ўстановак.

Ці значыць гэта, што вы не прымаеце рэалістычнасць, фігуратыўнасць, сюжэтнасць?

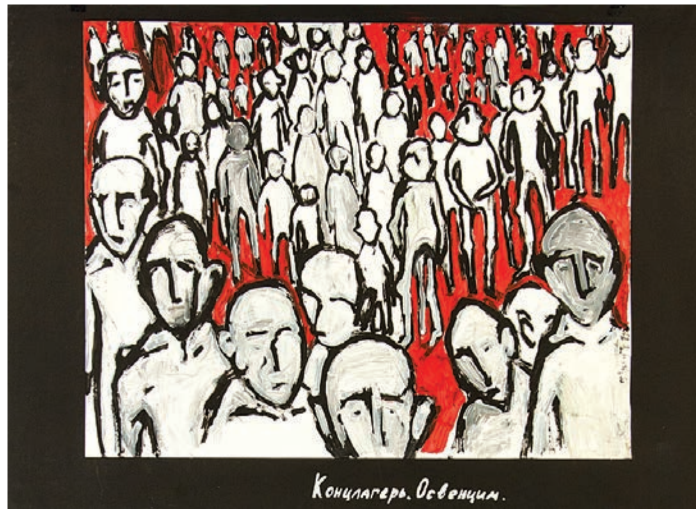
— Зусім не! Мы не падбіраем дзіцяці манеру малявання — нібы гарнітурчык. Яго мастацкая мова, як частка натуры, першапачаткова належыць яму. Спосаб самавыяўлення не можа быць кепскім або добрым. Задача педагога — зразумець сутнасць мовы маленькага творцы і пашырыць прастору свабоды, засцерагаючы дзіця ад заўчаснага даслення... Сапраўдны дзіцячы рэалізм — чароўны, наіўны і магічны, у адрозненне ад бяскрылага і плоскага праўдападабенства, якое эксплуатуецца мастацкай адукацыяй.

З каталога праекта «Штучны адбор» даведваемся: пачынаючы з 1997 года большая частка штогадовых студыйных выстаў насіла канцэптуальны характар. Наколькі ваша пазіцыя падзялялася калегамі? Не адчувалі іроніі, неразумення?

— Тады, у канцы 1990-х, мы ставіліся да гэтых акцый з доляй здаровай самаіроніі, пры гэтым нам важна было зразумець, як можа разгортвацца размова аб праблемах дзяцінства мовай актуальных мастацкіх практык. І калі дзеці ўдзельнічалі ў Міжнародным фестывалі перформансу або будавалі каўчэг у праекце «Каўчэг — XXI стагоддзе. Другая спроба» (1999), каб пакінуць грэшную зямлю, мы перасталі



Лізавета Кузьмічова. 11 год. Кілбаса. Папера, гуаш. 2007.



Паліна Юрэвіч. 15 год. З серыі «Падзеі». Папера, акрыл. 2014.

сумнявацца, што нашы дзеці — чужыя на свяце актуальнага мастацтва... Былі яшчэ акцыі пачатку 2000-х — «Бывай, школа!», «Палёты ў сне і на яве», «Асцярожна, дзеці», выстава ў Берліне ў цэнтры мастацтва «Атрыум» у 1997 годзе. Усяго мы зладзілі больш за дваццаць экспазіцый. У 2008 і 2009 гадах нашы выхаванцы станавіліся пераможцамі прэстыжнага конкурсу, які двойчы на постсавецкай прасторы праводзіла галерэя «Тате Modern», Лондан.

Акрамя дзіцячых работ і калекцыі маладзёжнай групы, на выставе «Штучны адбор» былі прадстаўлены канцэптуальныя аб'екты, аўдыё і відэаінсталяцыі, аўтарамі якіх з'яўляюцца педагогі студыі.

— Успомнім, што для Марселя Дзюшана праблематызацыя аўтарства, то-бок адхіленне ад яго або падмена, была часткай выставачнай стратэгіі. У нашых студыйных праектах аўтарства педагогаў, як правіла, прынцыпова не пазначалася. І толькі ў мастацка-асветніцкім праекце 2013 года «Дзіцячае. Схаванае» ў музеі-майстэрні Заіра Азгура, дзе вы, Ала, выступалі ў ролі куратара, узнікла патрэба назваць аўтараў экспазіцыйнага рашэння і інсталяцый — Аляксея Іванова і Ірыну Сарнацкую. Было важна ўнесці разуменне таго, што канцэптуальны змест дзіцячых работ адкрываецца шмат у чым дзякуючы пэўнаму выставачнаму кантэксту.

Згодна, становіцца зразумелай і асаблівая роля педагогаў, якія, усведамляючы каштоўнасць душэўнага жыцця дзіцяці, ствараюць усе неабходныя ўмовы для іх мастацкага выказвання.

— Так, усе гэтыя ўнікальныя артэфакты — сляды дзіцячай спавядальнасці — маглі лёгка апынуцца ў вядры для смецця замест музейнай калекцыі. Успомнім, як выглядаюць гэтыя дзіўныя экспанаты з серыі «знойдзеных рэчаў», пасланні на шматках паперы, густа ўсеяныя літарамі-грымзолямі, скрыначкі з сакрэцікамі з сапраўды абэрыутаўскімі каментарамі і многае іншае. Без перабольшання, гэта выратаваныя шэдэўры.


Сцяпан Грабчыкаў. 10 гадоў. Вежа. Папера, акрыл. 2010.

Можна разважаць пра скрыжаванні і супадзенні ў мастацкай практыцы дзяцей і прафесійным наватарскім мастацтве, пра феномен дзіцячай творчасці, але пагадзіцеся, што стаўленне да гэтай праблемы па-ранейшаму паблажлівае нават у прафесійным асяроддзі...

— Вось таму на галерэі Музея сучаснага мастацтва была разгорнута інсталяцыя «бібліятэка» — архіў дзіцячай візуальнай памяці. У альбомах сабраны малюнкі, жывапіс за апошнія дваццаць гадоў. Праглядаючы іх, можна было адначасова слухаць праз навушнікі дзіцячыя тлумачэнні. Усё гэта разам складала вербальнае і візуальнае сведчанне малавядомага прыватнага жыцця маленства. Жаданне ўзброіць гледача новым бачаннем, прапанаваць магчымасць падарожжа ў віртуальную прастору архітэктуры прымусіла Аляксея Іванова распрацаваць інтэрактыўны праект з выкарыстаннем 75-дзюймовай сэнсарнай панэлі і ўнікальных малюнкаў маленькага мастака Даніка Гінько.



Клаўдзія Камяк. 7 год. Партрэт А.Ю. ДВП, гуаш. 2008.

У адным артыкуле няпроста апісаць усе падзеі праекта, напрыклад прадстаўленне тэатра «ІнЖэст» у дзень адкрыцця ці тыя, дзе былі выкарыстаныя медыяінструменты... У канцы нашай гутаркі хачу спытаць пра планы.

Пачаўся новы навучальны год, чакаецца шмат працы. Праект «Штучны адбор» сабраў выдатную каманду. Дарэчы, усім, каму цікава наша справа: зайдзіце на facebook.com/Wostrau. ■

Аляксандр Шаўкаплясаў

РАБІ ВЫДЫХ, КАБ УДЫХНУЦЬ

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Акцёр Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра, заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь Аляксандр Шаўкаплясаў — асоба крэатыўная і неардынарная. Адзін з тых, для каго словы «тэатр» і «жыццё» непазбежна спалучаныя. Адпаведна, кожны створаны вобраз абавязкова становіцца часткай бытавання сучаснага чалавека, гледача. Сярод самых апошніх роляў — Макмёрфі («Палёт над гняздом зязюлі» Дэйла Васермана), Тарас («Тарас на Парнасе» Сяргея Кавалёва), Дон Жуан («Вяртанне Дон Жуана» Эдварда Радзінскага), Фрэнк Гібс («Наш гарадок» Торнтана Уайлдэра).

У гутарцы з акцёрам бярэ ўдзел тэатральны крытык Тацццяна Арлова.

Тацццяна Арлова: Вы сярод тых артыстаў, якія цягам доўгага часу працуюць і радуюць гледачоў. На вас звернута ўвага, бо вы ніколі не расчароўвалі, толькі захаплялі. Цікава, як вы гэта патлумачыце?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Разумею, што я не без здольнасцей, але вельмі сур'ёзна стаўлюся да сваіх магчымасцей. Пры гэтым імкнуся ўсё рабіць шчыра. Ну і канешне — думаць.

Тацццяна Арлова: Лічыце, што ўся справа ў шчырасці?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Лічу, што ўся справа ў здатнасці засяродзіцца, у прафесійнасці, жаданні расці, спасцігаць і адкрываць штосьці новае, шукаць, не ленавацца. Хоць і сцвярджаю, што акцёрская прафесія для гультаяватых людзей…

Тацццяна Арлова: Ой, гэта ж такая трата энергіі!

Аляксандр Шаўкаплясаў: Вядома. Ды вось толькі ляжыш і думаеш пра ролю, уяўляеш, і штосьці з табой адбываецца, ламаецца, кранаецца ў душы. Увогуле лічу, што праца, якая прыносіць задавальненне, гэта хобі. Прынамсі ў мяне так супала. Без працы — сумна, шмат працую — надакучвае. Злуюся на сябе, калі стамляюся, хоць разумею, што мне трэба адпачыць. Калі пастаянна імкнешся да нечага — дамагаешся выніку. Як толькі скажаш сабе: «Спыніся, імгненне…», значыць — усё, да пабачэння, развітвайся з прафесіяй.

Тацццяна Арлова: *(Смяецца).*

Аляксандр Шаўкаплясаў: А як інакш? Усё добра, пакуль прачынаешся раніцай і радуешся сонцу. Нават калі яно там, за аблокамі, але ж ты ведаеш — сонейка ёсць. Дзень будзе насычаны падзеямі, сустрэчамі з людзьмі. Хоць бываюць, канешне, няўдалыя, не твае дні. Прыйшоў на працу ў дзесяць гадзін, аказваецца, перапісалі расклад, трэба было прыходзіць у адзінаццаць. Ранішні прагон скамечаным атрымаўся. Спектакль не ў сем гадзін адбудзецца, а ў пяць. А ў пяць твой мозг яшчэ спіць, ён супраціўляецца. Гэта мёртвая зона. За шмат гадоў ты і твая псіхафізіка прывыклі, што ў гэты час арганізм знаходзіцца ў стане спакою, рыхтуецца да вячэрняга паказу. І раптам: пачатак у пяць! Значыць, у чатыры гадзіны ты павінен быць у тэатры. Як?! Такія дробязі выбіваюць з каляіны. Але нічога, скажы: гэта не мой дзень. Адпачні, заўтра будзе інакш.

Людміла Грамыка: Вы калі-небудзь аддзяляеце сябе ад тэатра ці ўвесь час у ім?

Аляксандр Шаўкаплясаў: «Жыць у грамадстве і быць свабодным ад грамадства нельга», — цытата Леніна на будынку Вялікага тэатра. Немагчыма адлучыць сябе ад тэатра. Прынамсі так нас некалі вучылі.

Тацццяна Арлова: Хто вас вучыў?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Барыс Гаўрылавіч Галубоўскі, у ГІТІСе, у Маскве. І ён быў першы, каму я патэлефанаваў, калі атрымаў званне «Заслужаны артыст». Галубоўскі нам пастаянна паўтараў: «Як бы цяжка ні даводзілася, трэба быць патрыётам свайго тэатра, свайго спектакля».

Тацццяна Арлова: Былі ў вас цяжкія перыяды?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Канешне. Быў чалавек, які казаў мне: «Ты не здатны тут працаваць. Ты — адстой. Ты няправільна думаеш». Але я думаю так, як думаю. Ёсць уласнае пачуццё праўды, падказанае жыццём. І яго трэба культываваць. Яно ніколі не падмане, бо тваё. Гэта таксама з першага курса выхоўвалі. Ты можаш памыляцца, але гэта *ты* памыляешся, гэта *твае* ўчынкі, твае касякі, пра якія ведаеш сам. І я маю права на свой пункт погляду, няхай нават памылковы. Іграю так, як іграю, часам лепш, часам горш. Імкнуся не сядзець на месцы, а рухацца наперад, і мне заўсёды цікава, што там заўтра будзе. А калі рэжысёр ніжэй плінтуса апускае, узнікаюць канфлікты. Бо ён надзелены ўладаю, пачынае куражыцца, а я хлопец просты, з Сібіры, магу і пасла́ць…

Тацццяна Арлова: Часта пасылаеце?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Не. Але даводзілася.

Людміла Грамыка: Тое, што не ўяўляеце сябе без тэатра, значыць, што атаясамліваеце сябе са сваімі героямі?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Але як? Адна з маіх любімых роляў — Снегіроў у «Браце Алёшы» Віктара Розава. Чалавек, што пахаваў свайго сына. Але ж я гэтага не разумею, мае нервовыя клеткі такога вопыту не маюць — што значыць пахаваць дзіця? Ды толькі можна нафантазіраваць. Закрануць нейкія струны, адкрыць новыя павароты душы. Знайсці ў сабе можна ўсё і з дапамогай волі — развіць на пэўны момант. Але, зноў жа, хатняя праца, якой ты мусіш займацца, думаць як мінімум. Таму, канешне, героі пакідаюць свой адбітак, але я не станаўлюся падобным да людзей, якіх іграю. Зразумець, апраўдаць, прапусціць праз сябе і атрымаць задавальненне ад таго, што ў дадзены момант перажываю, — гэта натуральна. «Брат Алёша», «Палёт над гняздом зязюлі», «Дацкая гісторыя» — цудоўныя спектаклі. Ансамблевыя. Працаваць побач з такімі глыбамі, як Людміла Волкава, Сяргей Курыленка, — шчасце незвычайнае. Усе мы жывыя людзі, у кожнага свае праблемы, аднак ты адразу з паўпозірку разумееш, як пойдзе спектакль. Партнёрства — рэч захапляльная. Напрыклад, адчуваю, што калега сёння будзе гарэзіць і «сцябацца», трапляю на ягоную хвалю, і мы разам рухаемся ў адным кірунку, захоўваючы, аднак, малюнак ролі, звышзадачу. Сюжэт вядомы, але ж як бы знутры персанажаў пачынаем хуліганіць — у добрым сэнсе гэтага слова. Кайф незвычайны.

Тацццяна Арлова: Паводле амплуа вы нібыта прасцяк.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Усё жыццё быў героем-палюбоўнікам. Потым надышоў момант, калі зразумеў, што пачынаю катастрафічна хутка сівець, у мяне з'яўляюцца зморшчынкі, я абцяжараны жыццёвым вопытам… Значыць, даволі мне іграць гэтых хлопчыкаў. Пасля доўгіх размоў з Генадзем Мушпертам было вырашана, што паспрабую перайсці на характарныя ролі, і не абавязкова прасцякоў. Урэшце былі «Кароль, дама, валет», «Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным», «Самотны захад».

Тацццяна Арлова: Наколькі памятаю, вы ніколі не былі акцёрам-акцёрычам. Заўсёды вельмі арганічна існавалі ва ўсіх спектаклях. На некаторых артыстаў глядзіш: тут ён лепш іграе, а тут толькі прадстаўляе, падае сябе. Здаецца, такога за вамі не заўважала.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Вы ж разумееце, што арганічнасць — гэта адзін са складнікаў. Нельга казаць: ой, які арганічны артыст. Бо калі ён не арганічны, ён не артыст.

Тацццяна Арлова: *(Смяецца.)* Яшчэ якімі бываюць неарганічнымі!

Аляксандр Шаўкаплясаў: Ну бываюць, але гэта няправільна. Кожны мусіць разумець, *што* ён робіць на сцэне. Наша прафесія — траістая. Драматург прыдумаў гісторыю, рэжысёр паводле гэтага паставіў спектакль. Акцёр павінен сыграць тое,

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

што паводле прыдуманага драматургам зразумеў рэжысёр. І пры гэтым яшчэ выявіць сваю грамадзянскую пазіцыю, калі гэта магчыма, акрэсліць сваё стаўленне да гісторыі і вобраза. *(Таццяна Арлова смяецца.)* Яна такая траістая прафесія. І таму складаная. Ды калі разумееш, навошта выйшаў на сцэну і чаму са сцэны сыходзіш, калі ў свабоднае плаванне адпускаеш сябе… *(Паўза.)* Ведаеце, на прэм'еры «Фаўста» ў Жугжды мой персанаж Фаўст бярэ бакал, і раптам я адчуваю, што ў мяне рука дрыжыць. Я ж нібыта ў рэпетыцыях, у працэсе, усё разумею… І вось «трэмала» ад таго, што ўсё новае, нязвыклае, дзіўнае. Усвядомленае, але…

Людміла Грамыка: Вас увогуле не хочацца далучаць да нейкага амплуа, тым больш да пэўна акрэсленага. Затое разумею, як вас вучылі, што і чаму вы робіце на сцэне.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Вучылі нас вельмі цікава. І жорстка, і пяшчотна. Не пасваволіш. Або свяшчэннадзейнічай, або пайшоў прэч! Таму што нельга прыходзіць на сцэну ад баршча, нельга з халодным носам, нельга праз губу да працы ставіцца. Нельга па тэатры хадзіць ступаючы з абцаса, толькі з мыска, таму што можаш замінаць рэпетыцыі, перапыніць працэс. Трэба паважаць сваіх калег.

Таццяна Арлова: І гэта этыка акцёрскай прафесіі, тое, чаму цяпер не вучаць.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Тое, што нельга кранаць кулісы, нам удзёўбвалі з першага курса. А цяпер хадзіць па тэатры ў шапцы — нармальна.

Людміла Грамыка: Беларуская акцёрская школа адрозная ад рускай?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Калегі, якія атрымалі адукацыю ў Беларусі, — цудоўныя акцёры. Сяргей Курыленка — мой улюбёны партнёр. Вася Мініч — проста разумнік. У Гродзенскім каледжы мастацтваў яго вучыў Мушперт. Мініч — малады прафесіянал. Я бачу яго імкненне штораз спасцігаць штосьці новае, рэалізоўваць сябе праз гэта. Бачу, як ён пакутуе, калі нешта не атрымліваецца, як імкнецца да выніку. Мне здаецца, гэта не надта залежыць ад сістэмы адукацыі, больш ад асобы педагога і ад таго, наколькі студэнт яму верыць. Мушперту яны верылі ўсе. Атрымалася цэлая кагорта цікавых маладых акцёраў. Таленавітых вучняў з курса Сяргея Курыленкі таксама спісам можна называць.

Людміла Грамыка: У Беларусі ёсць тэатры, з якіх тэатр даўно сышоў. Мабыць, у вас інакш.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Часам, калі думаеш пра камерцыялізацыю тэатра, становіцца страшна. Так, нам неабходна зарабляць грошы, але ж не якім заўгодна спосабам. Ёсць рэчы, якіх трэба пазбягаць. Бо пачнецца незваротны працэс.

Людміла Грамыка: Творчы тандэм, які адбыўся ў вас з Генадзем Мушпертам, з Сяргеем Курыленкам, — дорага каштуе.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Знак лёсу. Іначай і не скажаш.

Таццяна Арлова: Што было б, калі б на вашым шляху не апынуўся рэжысёр Мушперт?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Не ведаю, магчыма, шукаў бы іншы тэатр, іншага рэжысёра. Ды толькі ўсё роўна я перакананы: нас нехта вядзе па жыцці. І не выпадкова Мушперт прыехаў у Гродна на пастаноўку. Не выпадкова трупа на той момант была ў такім складзе, а ягоны першы спектакль цудоўна разышоўся на акцёрах. Напачатку было няпроста. Для мяне «Дацкая гісторыя» ніяк не складалася ў мазаіку. Памятаю, мы з рэжысёрам селі ў кабінеце і доўга разбіралі, што да чаго. Чаму неабходны пераход з гэтай сцэны ў іншую. Ацэнка павінна быць такой, бо далей адбудзецца наступнае. Мы выбудоўвалі такія масткі. І ўсё склалася. «Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным» рэпеціравалі ў кабінеце ў Мушперта, за кубачкам гарбаты. Размаўлялі, пісалі, думалі. Потым імгненна раскідалі эпізоды на сцэне. Хоць, у прынцыпе, спектакль быў зроблены ў кабінеце. На пальцах. Азартна.

Людміла Грамыка: Можаце сказаць: «У тэатры ёсць рэжысёр, якому я веру»?



«Самотны захад» Марціна МакДонаха. Колеман.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Так. Але ж я чалавек, які верыць усім рэжысёрам. Бо калі пачынаюцца непаразуменні, рознагалоссе, няма сэнсу прыходзіць на рэпетыцыі. Рэжысёр галоўны ў нашай звязцы, я — вядомы. Натуральна, імкнуся адстойваць свае ўяўленні. Але яны не заўсёды бываюць правільнымі, яму збоку лепш бачна.

Людміла Грамыка: Ваш Макмёрфі з «Палёту над гняздом зязюлі» — які ён? Увогуле пра што гэта?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Вось Макмёрфі, дарэчы, на мяне паўплываў. Праз яго зразумеў — трэба любіць жыць. Напрыклад, прачынаюся раніцай, і мне падабаецца прачынацца. Але вось прыходзіць чалавек і кажа: «Ты няправільна жывеш!» Ды не мае значэння! Галоўнае, што жыву. І тады ўзнікае канфлікт інтарэсаў. Бо я жыву, як жыву, не лезу з парадамі, нікому не замінаю, імкнуся атрымаць ад жыцця задавальненне. І раптам: гэтага нельга, так не трэба думаць, гэта блага, ты не так сябе паводзіш. Калі дзіцяці бясконца казаць: «Ты кепскі» — ён будзе кепскім; «Ты геній» — ён будзе геніем. Усе людзі таленавітыя, але не кожны можа знайсці прымяненне свайму таленту. І гэта вялікая бяда. У сваім спектаклі мы не даем парад, не вучым, як трэба рабіць правільна. Мы проста пражываем сітуацыю, у якой можа апынуцца кожны чалавек. Хто Макмёрфі? Хуліган, нягоднік, хам, герой, балбатун, гарэзнік? Складана сказаць.

Таццяна Арлова: А можна, я правяду адну аналогію? Калі напрыканцы «Дацкай гісторыі» ў спектакль уварваўся Мушперт са сваёй скрыпачкай, я адчула моцнае ўзрушэнне. Нават не зразумела, што мяне больш уразіла — акцёр або рэжысёр Мушперт. Ваш Макмёрфі таксама ўрываецца ў сітуацыю з нейкага ўласнага свету, і ўсё гэта захапляе надзвычайна.


«Палёт над гняздом зязюлі» Дэйла Васермана. Макмёрфі.


«Фаўст. Сны» паводле Іагана Вольфганга Гётэ. Фаўст. Гродзенскі абласны тэатр лялек.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Аляксандр Шаўкаплясаў: Цудоўна. Калі рэпеціравалі «Палёт над гняздом зязюлі», не забываліся на «Дацкую гісторыю», хоць яўных паралеляў не праводзілі. У любой ролі ёсць асаблівы ўнутраны маячок, які цябе трымае. Вось Макмёрфі стаіць і глядзіць у вакно, потым кажа: «Чуеш, дзікія гусі паляцелі на поўдзень, будзе ранняя зіма». А «дзікія гусі» — з «Дацкай гісторыі», і яны паляцелі на поўдзень. І калі гэта звязаць у галаве, калі пра гэта ведаць, то неабавязкова іграць. А гледачам неабавязкова здагадвацца пра паралелі. Проста з чалавекам штосьці адбываецца. Яны гэта адчуваюць. Так, «Дацкую гісторыю» мы згадвалі штораз.

Людміла Грамыка: І што тут галоўнае?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Кожны дзень, пакуль ты існуеш, трэба пражываць напоўніцу. Божа, колькі прапіта дарэмна, колькі часу змарнавана і колькі можна было паспець! Пакуль магу, я мушу паспяваць, мушу жыць. Жыццё — гэта і ёсць свята. А ў Макмёрфі ад усяго — кайф.

Людміла Грамыка: Ваш герой Колеман з «Самотнага захаду» Марціна МакДонаха — кепскі чалавек?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Чаму кепскі? Ён жа прыходзіць да пакаяння, перапрашае брата: «Даруй, мне шкада, што я адрэзаў вушы Лэсі, што расстраляў тваю пліту, а грошы прапіў, мне сапраўды шкада». І Колеман, і Вален разам ідуць да пакаяння. Тое, што цяпер ва Украіне адбываецца, — катастрофа, брат на брата. І ў нашым спектаклі брат на брата, з нажом, са стрэльбай. Ну як гэта магчыма? — пыталіся мы ў сябе. Ды толькі стаіць мой герой з ружжом, збіраецца стрэліць. Стрэліць ці не? Няма адказу. І ў гледачоў не павінна быць адказу. Жудасна, і шлях да пакаяння, даравання, прымірэння — доўгі і складаны.

Людміла Грамыка: І ваш шлях у мастацтве не ўяўляецца простым. Паказваеце дрэнных, з пункту погляду абывацеля, людзей, але схіляеце гледачоў быць лепшымі. Гэта, здаецца, місія.

Аляксандр Шаўкаплясаў: У спектаклі «Вяртанне Дон Жуана» Эдварда Радзінскага мой герой, распуснік, які спакушаў чужых жонак, кажа: «Калі ў жанчыны не было страсці, няхай самай брыдкай, самай няшчаснай, але страсці, яна не жыла». Дон Жуан нёс з сабой каханне. Зрэшты, часам трэба зрабіць кепска, каб потым было добра. Гэта так відавочна. «Рабі выдых, каб можна было ўдыхнуць», — казала мая класная кіраўніца. Каб скокнуць, трэба набраць разгон. Гэта натуральна для любога чалавека — і ў жыцці, і на сцэне, і ў ролі. Надзвычай складана, але такая праца. Хто на што вучыўся. Ды толькі я б не называў гэта місіянерствам. Проста мне падабаецца, калі чалавек выйшаў з глядзельнай залы і яму хочацца зрабіць добрую справу. Значыць, і я не дарэмна выйшаў на сцэну, нехта потым ўсміхнуўся, стаў лепш. Вось і цудоўна, значыць у выніку свет таксама стаў лепшым.

Людміла Грамыка: Здаецца, што вы натуральна падышлі да вобраза Фаўста, якога ўвасобілі ў спектаклі Гродзенскага тэатра лялек.

Аляксандр Шаўкаплясаў: З Фаўстам было складана. Іншая прастора, іншы калектыў, іншы спосаб існавання. Я вельмі перажываў. Але ж сама магчымасць працаваць з Алегам Жугждам цудоўная.

Людміла Грамыка: Вы ведаеце, навошта існуе тэатр і навошта вы ў тэатры?

Аляксандр Шаўкаплясаў: Вось вы прачынаецеся раніцай, робіце ўдых — навошта вам гэта трэба? ■



ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Цела як досвед

«Anatomia» Дзіны Даніловіч

Дзіна Даніловіч. Adoptio autem divinae/Прыняцце Боскай існасці. Лічбавы друк. 2014.

Куратарскі праект Дзіны Даніловіч «Anatomia» нарадзіўся год таму ў Віцебску. Першая выстава адбылася ў красавіку 2013-га аднačасова ў дзвюх залах — Арт-цэнтры Марка Шагала і Віцебскім цэнтры сучаснага мастацтва. У ёй бралі ўдзел 18 творцаў з Беларусі, Латвіі, Францыі і Чэхіі. Сёлетняе віцебскае экспанаванне «Anatomii» сабрала 19 удзельнікаў з Беларусі, Польшчы і Чэхіі. Паказ у Мінску аб'яднаў напрацаваны за гэтыя гады матэрыял, прадставіў яго амаль цалкам і даў цудоўную магчымасць добра пазнаёміцца з праектам.

Гэта варта было зрабіць, бо «Anatomia» — адна з самых цікавых падзей беларускай арт-сцэны. Праз спектр удзельнікаў, сярод якіх і прызнаныя майстры, і пачынаючыя мастакі. Праз яго ідавочны патэнцыял. Але найперш таму, што праект закранае адну з самых важных і актуальных тэм сучаснай культуры, якая — паводле міжнароднай выставачнай практыкі — з'яўляецца і адной з самых глядацкіх.

Фармулюецца тэма так: цела і цялеснасць (гэта значыць практыкі, у якіх бярэ ўдзел цела).

«"Anatomia", — сведчыць прэс-рэліз, — міжнародны праект у вобласці візуальных мастацтваў, аб'ектам якога з'яўляюцца даследаванне праблемы ўспрымання чалавечага цела (межы цела і праблема самаідэнтыфікацыі, разбурэнне цялесных стэрэатыпаў і эратычнае ўспрыманне цела) і цялеснасць». Якраз перад экспанаваннем «Anatomii» ў Цэнтры сучасных мастацтваў дэманстравалася яшчэ адна куратарская выстава — «Nu» (вельмі някепская, між іншым), і параўнанне дазваляе растлумачыць рознасць куратарскіх падыходаў.

«Ню» — жанр выяўленчага мастацтва, у якім увасабляецца аголенае цела. Узоры галізны вядомы з часоў Старажытнага Егіпта, але вяршыняй яе ўшанавання стала цывілізацыя Старажытнай Грэцыі — час, калі чалавек быў здольны без сораму глядзець на сябе ніжэй пояса. Бо ў наступным — рымскім — перыядзе антычнасці стаўленне да галізны змянілася. Так, грэчаскую скульптуру шанавалі і актыўна капіравалі, але на стадыёнах не займаліся аголеныя атлеты, прынцыпова іншым стаў касцюм. Ён больш не быў «рэхам чалавечага цела», а хаваў яго пад прыгожа выкладзенымі складкамі тогі.

У Сярэднявечнай Еўропе выява аголенага цела была жорстка абмежавана нешматлікімі біблейскімі сюжэтамі. Ёсць цудоўнае выказванне, што грэчаская галізна ў мастацтве — гэта гераічнае цела, якое горда дэманструе сябе ў палестры, а хрысціянская аголеная натура пачынаецца з цела, якое сцялася ад асэнсавання граху.

У часы Адраджэння становішча змянілася, але і там хапае праблем, бо нагата па-ранейшаму ўвасабляецца ў межах алегарычнага і міфалагічнага жанраў. У апошнім з рафаэлеўскага «Суда Парыса» пачынаецца дамінаванне жаночай аголенасці над мужчынскай. З Адраджэння маляванне аголенай натуры робіцца асновай адукацыі (разам з вывучэннем перспектывы і антыкаў). Упершыню гэтая дактрына была выкладзена ў жывапісным трактаце Леона Батыста Альберці: яго апісанне акадэмічнай практыкі амаль дакладна адпавядае яе сённяшняму стану.

Канчатковае фарміраванне «ню» як жанру адбылося ў XVII стагоддзі. Далей ён будзе змяняцца, узбагачацца, эвалюцы-



Дзіна Даніловіч. Martyrium Sancti Sebastiani/
Пакуты Святога Себасцьяна. Дрэва, папера, лічбавы друк. 2013.

януваць, на мяжы XIX—XX стагоддзяў набудзе вялікую вольнасць эмацыйнага выказвання, звязаную з пошукам новых мастацкіх сродкаў. Ён будзе больш ці менш распаўсюджаным, але ніколі не стане дамінуючым. Мастацтва не ўздымецца да ўтапічнай ідэі стварэння мастацкай формы на падставе чалавечага цела. Адзін з сучасных філосафаў заўважыў, што скажоны болем твар Васіля Шукшына на знакамітым фотаздымку з цыгарэтай — гэткая ж прыкмета часу, што і палікletаўскі «Дарыфор». А якое там у яго цела — не мае значэння. За такую адухоўленасць твараў чалавецтва «заплаціла целам», стратай яго гордага адчування. Бадай, яно і так.

Але ніколі не кажы «ніколі».

Напрыканцы XX стагоддзя пад уплывам навукі ў мастацтве фарміруецца новая цікавасць да цела. Яно больш не лічыцца аб'ектыўнай прыроднай дадзенасцю, цікавай толькі для біялогіі і медыцыны, узнікае яго разуменне як вельмі складанага сацыяльнага канструкту. Новы канцэпт паступова пранікае ва ўсе навукі пра чалавека і грамадства. І не толькі ў навукі. Цялесная тэматыка ў сучасным мастацтве надзвычай разнастайная. Аголенасць існуе не сама па сабе, а праз прызму складаных праблем. Арлан, Марына Абрамовіч, Зханг Хуан. Згадкі ўжо толькі гэтых імён дазваляюць уявіць поліфанію мастацкіх пошукаў, заснаваных адначасова і на пошуках адэкватных сродкаў выказвання. Таму цела сёння — адна з самых цікавых, самых захапляльных і няпростых рэчаў, якім займаюцца і мастацтва, і навукі пра чалавека і грамадства. Розніца паміж праектамі «Nu» і «Anatomia» — у куратарскіх падыходах, зарыентаванасці на жанр увогуле альбо прынцыпова на найноўшыя мастацкія пазіцыі. Пытанне «У якім праекце існаваць?» можа залежыць толькі ад жадання самога мастака. І ад паразумення з арганізатарамі…

У мінскім экспанаванні «Anatomii» ўдзельнічалі Ігар Саўчанка, Уладзімір Парфянок, Сяргей Кажамякін, Віктар Сянькоў, Антон Сянькоў, Сяргей Ждановіч, Канстанцін Селіханаў, Уладзімір Макаркоў, Аляксей Літвінка, Вольга Хахлова, Таццяна Лісоўская, Алена Гайдук. Чэхію прадставіў Здэнек Лготак, а Польшчу — Радаслаў Берэнт. І сама Дзіна Даніловіч. Яе, як галоўную асобу праекта, трэба прадставіць больш падрабязна.

Знаёмцеся, Дзіна Даніловіч — мастачка і куратарка. Спалучэнне цікавае, хоць не такое і рэдкае. Яно прымушае больш уважліва прыглядзецца да асобы, бо ў мастацкіх колах чамусьці негалосна лічыцца, што староння аналітычная дзейнасць (куратарства ў тым ліку) замінаюць мастаку ў поўнай ступені аддавацца творчасці. Самай вядомай ахвярай уласнай аналітыкі лічыцца Ігар Грабар. Калі лёс даў магчымасць пазнаёміцца з яго творчасцю ў поўнай ступені, я ўбачыла, які ён шыкоўны мастак. Можа, гэта рэдкі поліфанічны тып таленту, можа, спрацавалі яго паходжанне і выхаванне, але Грабар — напраўду выбітны мастак і мастацтвазнаўца, рэстаўратар і музейны дзеяч, асветнік і педагог. Больш таго, напісанне мастацтвазнаўчых тэкстаў і куратарства праектаў — не супрацьлеглая, а натуральная, біялагічная частка самога мастацтва, якая ўнутры яго і нарадзілася. Лыжачка дзёгцю ў гэтым мёдзе ўсё ж такі ёсць. Бо існуюць розныя таленты, розная заглыбленасць у справу, розная адукаванасць. Тое, чым вы займаецеся ў дадзены час, можа дамінаваць. Але ж гэта не хібы, а дадзенасць. Праблема вашай самарэгуляцыі, арганізаванасці і творчай жарсці.

Дзіна Даніловіч, і як куратарка, і як мастачка, арганізавана надзвычай лагічна. Яна ярка і неяк адразу ўвайшла ў мастацтва. Першыя творы на віцебскіх выставах звярталі ўвагу думкай, выразнасцю пластычнай мовы, эфектнасцю. З пачынаючай мастачкай ахвотна экспанаваліся прызнаныя тамтэйшыя майстры. Верагодна, лёгкасць гэтых кантактаў і стала першым каменьчыкам у яе куратарстве. Даніловіч амаль імгненна пераадолела беларускія межы, і яе выставачнае жыццё пачало ахопліваць некалькі краін. І гэта паспрыяла яе куратарству, бо трэба было паспяваць. Засвоіць новую інфармацыю, злучыць розныя мастацкія досведы, наладзіць дыялог.

Дзіна Даніловіч ведае важную рэч: у мастацтве трэба ўважліва слухаць сябе. Таму яе куратарства настроена на лад уласных унутраных рэфлексій і хваляванняў. Адзіны крытэрый запрашэння ў праект Даніловіч: аўтар і твор павінны быць цікавымі куратарцы. Гэта і ёсць найлепшая пазіцыя, бо так яна не адчувае няўтульнасці, ціску, а дыхае вольна — як ля вакна. Таму куратарскія праекты Дзіны Даніловіч пры вонкавай рознасці вельмі цэльныя. Калі хочаце, гэта пашыраная рэпрэзентацыя самой мастачкі — яе думак, спадзяванняў, густу, тэмпераменту. Яны будуць змяняцца разам з ёй, і чым суб'ектыўней, тым цікавей. А куратар Дзіна Даніловіч, між іншым, ужо вельмі вопытны: да «Anatomii» яна пяць год ладзіла міжнародны праект «Cinematograph».

Мастачка ўступае на дарогу, па якой даўно крочыць мастацтва, бо ў аснове ўсіх прадстаўленых тут твораў — дотык да вядомых рэлігійных сюжэтаў, да якіх звярталіся вельмі значныя асобы.

Пры падрыхтоўцы першай «Anatomii» Дзіна Даніловіч цікавілася гісторыяй пакут рымскага легіянера Себасцьяна, які адным з першых прыняў Бога, пачаў агітаваць за веру і быў за гэта пакараны. Яго расстралялі з лукаў на плошчы. Нерухомае цела Себасцьяна выкінулі на сметнік на ўскраіне горада. Верагодна, стрэлы не закранулі жыццёва важныя органы, бо ад начной прахалоды пакараны ачуняў і да раніцы вярнуўся на месца сваіх пакут — як доказ волі і літасці Усявышняга. Себасцьяна загадалі забіць яшчэ раз, і гэта атрымалася. Але гісторыя яго вяртання на плошчу настолькі запала ў сэрцы італьянцам, што досыць хутка яны кананізавалі пакутніка. А з V стагоддзя ў мастацтве распачалося трыумфальнае шэс-

це вобразу яго прастрэленага і адначасова жывога цела. Хто толькі яго ні пісаў: Бальтрафіа, Мантэнья, Палаёла, Карпача, Бальдунг, Тыцыян, Каро, Далі, Сакалоў.

Дзіна паказала адразу некалькі твораў. Трыпціх «Пакуты Святога Себасцьяна», дзе цэнтральнай паяснай выяве спадарожнічаюць дзве паласы, на якіх у тонда, бы ў клеймах, размешчаны твар пакутніка. У Віцебску гэты трыпціх быў інсталяваны ў форме крыжа, а ў Мінску ён, нібыта алтар, экспанаваўся прыстаўленым да сцяны. У наступнай зале мастачка прадставіла аднайменны дыптых са святымі Себасцьянамі, выкананы цалкам па-іншаму: гэта яе знакамітыя вялізныя каляровыя вадаспады са складана апрацаванай паперы, злучаныя з фотавыявай пакутніка. Абодва творы літаральна сцякалі па сцяне на падлогу, завяршаліся вялізнымі плямамі чырвані, таму пакутнікі стаялі нібы ў лужынах крыві. У персанажаў ляцелі не стрэлы, а доўгія каляровыя прастакутнікі і бясконцыя чалавечыя рукі, ад якіх проста немагчыма схавацца. Гэта не ўвасабленне падзей сівой хрысціянскай гісторыі, а яе парафраз. Рэлігійны сюжэт транслітаруецца на мову будзённага жыцця. Гэта тэма вялікіх і малых крыўдаў, праз якія ў штодзённых пакутах і перашкодах існуе наша цела. Ад выпадковых, непрыемных дотыкаў. Ад нязручнай сукенкі, залішне гарачага імбрыка... У кожнага цела свае пакуты.

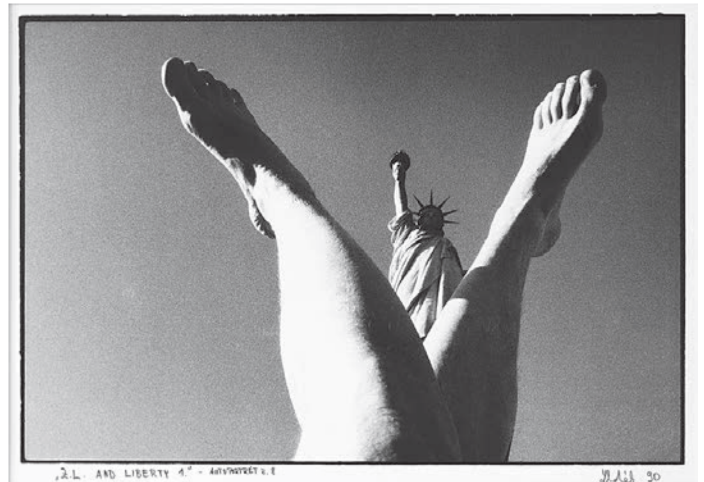
У новым цялесным цыкле «Прыняцце Боскай існасці» Даніловіч адышла ад падрабязнасцей біблійнай сюжэтыкі яшчэ далей. Падставай для разважанняў яна абрала тэму выгнання з Раю. Біблейская гісторыя галоўнай няўдачы чалавека — адна з самых распаўсюджаных у мастацтве. Да яе звяртаецца нават персідская мініяцюра, падмацаваная пераказам у Каране. Як быццам бы даўно вычарпаны сюжэт, так шмат вялікіх творцаў па-свойму трактавалі яго, дадавалі мноства тонкасцей, каб глядач зноўку і зноўку задумваўся над вечным, знаходзіў нешта новае, важнае, што да гэтага не разумеў. Тут трэба мець дзёрзкасць.

Гісторыя выгнання з Раю зацікавіла Дзіну тым, што менавіта ў гэты момант чалавек упершыню ўсвядоміў сваё цела. Згадайма знакамітае: «І даведаліся яны, што голыя». Спалоханыя сваёй галізной, Адам і Ева пашылі сабе шырокія паясы з лісця смакоўніцы. Натуральна, тут толькі два галоўныя персанажы — мужчына і жанчына. Нават калі ў Мікеланджэла альбо ў фрэскавых цыклах выявы герояў паўтараюцца, гэта кшталту кінараскадроўкі, расповед сюжэтных акалічнасцей гісторыі. У Дзіны Даніловіч таксама некалькі «Адамаў і Еваў», але ў якасці сюжэтнага развіцця. Мастачка скарыстоўвае знакаміты ўорхалаўскі прыём паўтору малюнка. Яна гуляецца ў дакладнае і адхіленае. Старанна захоўвае дакладнасць выявы: тут плямачкі, радзімкі... І ў імгненне вока адхіляецца ад сапраўднасці. Праз колер, бо Даніловіч злучае каляровую і чорна-белую фатаграфію. Праз выцягнутае з дапамогай камп’ютара цела. Мастачка ўжывае біблейскі атрыбутны рад, але праводзіць яго праз сучаснае бачанне. Бансай у аднаго з цэнтральных «Адамаў», безумоўна, знак Дрэва Пазнання Дабра і Зла, але ён размешчаны так, што нагадвае гальштук і адарваную ўдаўку адначасова. Замест самаробных райскіх лісцевых паясоў мастачка «апранае» на персанажаў шырокія папярэчныя палосы, якія фактурай нагадваюць рызы на праваслаўных абразах. Адзенне, што выглядае і як старажытныя латы, і як сучасная бронекамізэлька, і як крылатка пазамінулага стагоддзя. Дзіўныя рэчы. Пяшчотныя дакрананне рукі. Пальмавае лісце. Суіснаванне традыцыйных элементаў з вытрымкамі з гісторыі мастацтва і найноўшымі элементамі прыўносіць у твор атмасферу патаемнага. Уражвае засяроджанасць на тварах. Інфарматыўныя таксама пазіцыі людзей і іх разважанне. «Я не ставіла сабе мэтай праілюстраваць біблейскую гісторыю. Гэта проста вобраз, адпраўная кропка маіх разважанняў пра сорам, цэнзуру, прыняцце ўласнай галізны і ўласнага цела», — сцвярджае мастачка-куратарка.

І яна не самотная ў такім памкненні.



Здэнек Лготак (Чэхія). З фотапраекта «Спартакіяда». 1985.



Здэнек Лготак (Чэхія). З нізкі «Self-portrets». Фатаграфія. 1989—2005.

Гэтым «прыняццем уласнай галізны і ўласнага цела» зацікаўлены ў адным са сваіх праектаў мэтр чэшскай фатаграфіі Здэнек Лготак. Ён карыстаецца вядомымі кірункамі сучаснай фатаграфіі, калі цела здымаецца як ландшафт альбо асобнымі фрагментамі. Як бліскуча ён гэта робіць! Гэта трэба бачыць, бачыць, бачыць. Якія кампазіцыі, якое святло, якая натхнёнасць! Экспанаванне суправаджае трапны аўтарскі тэкст. У Лготака тут ёсць і другі шыкоўны праект: рэпартаж з даўняга адкрыцця спартыўнай Алімпіяды, пад дажджом і ў брудзе, — ён зрабіў аўтару сур’ёзнае міжнароднае імя. Куратарку праекта з гэткім удзельнікам можна павіншаваць самым шчырым чынам.

Прыстойных і вядомых мастакоў у «Anatomii» багата. Творчасць Ігара Саўчанкі, Сяргея Ждановіча, Сяргея Кажамякіна, Уладзіміра Парфянка не патрабуе асаблівай рэкамендацыі. Яны — прызнаныя аўтары.

Ёсць у праекце і работы зусім маладых творцаў. Наіўныя, шчырыя, кшталту «Сну ліцэіста» Вольгі Хахловай альбо «Exotic. Girls and Fruits» Віктара Сянькова. Бясспрэчнай удачай стала экспанаванне фотасерыі Ганны Аксёнавай «Аўтапартрэт. Межы пакуты». Тонкія гульні сэнсаў, калі аўтарка пра ўласнае самаадчуванне распавядае праз інтэр’ер, у якім яна сама, часткі яе цела выглядаюць як стафаж. Альбо нечакана дзёрзка. Дасціпна. Іранічна. І боль тут адчуваецца сапраўдны.

Так, праект моцна зарыентаваны на фотамастацтва. Таму скульптуры Канстанціна Селіханава і інсталяцыя Уладзіміра Макаркова выглядаюць нечакана самотна. Але ж на агульнае



Канстанцін Селіханаў. Герой 1. Бронза. 1996.



Ганна Аксёнава. Аўтапартрэт. Межы пакуты. Фатаграфія. 2014.



Уладзімір Макаркоў. Урыўкі сну Тамаса дэ Тарквемады. Інсталяцыя. 2014.



Радаслаў Берэнт (Польшча). Постмадэрнісцкі спектр мужчынскіх мускулаў. Палярoід, негатывы. 2013.

ўражанне моцна ўплывае адчуванне складанай прасторы. Бо памяшканні былых акадэмічных майстэрняў цяжкія для засваення. Тут шмат пакояў, якія дазваляюць рабіць асобныя экспазіцыі, але адсутнічае вялікая зала, што робіць няпростай задачу цэльнага экспанавання праекта. Трэба ўлічваць існуючыя манументальныя роспісы. У асобных залах увесь час звяртаеш увагу на форму вокнаў і саміх пакояў. Цэнтру трэба было б атрымаць яшчэ адно памяшканне, а тут зрабіць мастацкія рэзідэнцыі…

Але экспазіцыя праекта створана вельмі ўдала. Зрэшты, пры вялікай колькасці ўдзельнікаў розныя залы — толькі плюс. Партнёрства на кожнае памяшканне падабрана вельмі лагічна. Надзвычай дасціпна ў гэтым інтэр'еры пададзены люстэркі. І чорная зала з творамі Дзіны выглядае шыкоўнай знаходкай.

Але пры ўсёй рознасці ўдзельнікаў, пры ўсёй складанасці экспанавання, у «Anatomii» ёсць тое, што яе яднае і робіць праектам, а не групавой выставай. Гэта выразна бачная маньерыстычная тэндэнцыя, якая прасочваецца ў творчасці кожнага аўтара. У творах Канстанціна Селіханава і Радаслава Берэнта, напрыклад. Альбо ў Ігара Саўчанкі, Антона Сянькова, Таццяны Лісоўскай. Нават у рэпартажным праекце Лготака, бо яго персанажы выглядаюць не толькі вязнямі гета ці канцлагера, але і антыкамі з рэльефа. Маньерыстычная тэндэнцыя — адна з вядучых у сучаснай культуры з канца 1970-х гадоў. Творцы-інтэлектуалы сёння вельмі ахвотна выкарыстоўваюць цытаты, рэканструююць іх і надаюць ім новае жыццё.

«Anatomii» два гады. Пэўны шлях у сваёй творчасці прайшла Дзіна Даніловіч. Ужо сабрана аўтарскае кола, бачна, што і хто ёсць побач. Праект пачынае сталець, таму і паўстае заканамернае куратарскае пытанне «Што рабіць?». Дакладней, што і як рабіць далей…

Слухаць сябе. Набірацца новага вопыту — магчыма, праз кантакты з аналагічнымі праектамі. Выпраўляць хібы. Бо этыкетаж мусіць быць на адной працоўнай мове. Брак суправаджальнага тэксту — гэта таксама рэч, якой лёгка пазбегнуць. Мастацтвазнаўчая мытня тут — не толькі карысная, а часам і вельмі неабходная. Бо дзіўна чытаць у аўтарскай экспплікацыі, што яго праект зарыентаваны на старажытнагрэчаскі класіцызм. Класіцызм — больш позняя катэгорыя, а ў антычным мастацтве быў перыяд старажытнагрэчаскай класікі, класічны перыяд. І частка праблем, якія аўтар выводзіць з позняе класікі, насамрэч належыць геніяльнаму прарыву эліністычнага, наступнага перыяду антычнасці. Будзьма лічыць гэта не злоснымі прыдзіркамі, а згадкамі пра неабходнасць пэўнай карэкціроўкі. Бо з гэтым праект выходзіць на гледача. А самі ідэя і творы тут — вельмі цікавыя!

Сучаснае мастацтва даказала, што аголеная натура — не проста ўвасабленне цела. Яно спрабуе суаднесці гэта з усімі існуючымі структурамі, якія з'яўляюцца часткай нашага вобразнага вопыту. Чалавек жыве ў свеце, насычаным неверагоднай інфармацыяй. І вопыт яго фізічнага жыцця надзвычай шырокі. Зноў, як некалі ў сівой даўніне, мастацтва не спыняе намаганняў усвядоміць сэнс і парадак Сусвету праз асэнсаванне цела. ■

Праекты, звязаныя з балетным мастацтвам, карыстаюцца неверагоднай папулярнасцю. Ва ўсім свеце і ў Беларусі таксама. Багатыя на візуальныя эфекты, яны запатрабаваныя і шырокай публікай, і найбольш прасунутай яе часткай. Што самае каштоўнае ў харэаграфічнай прадукцыі, якую апошнім часам пабачыў айчынны глядач? Якія тэндэнцыі становяцца бясспрэчнымі і відавочнымі? Пра гэта артыкул крытыка Таццяны Мушынскай, а таксама іранічныя нататкі Юліі Чурко, вядомага даследчыка айчыннай харэаграфіі.

«Канчэрта барока».
Салісты Тбіліскага тэатра оперы і балета (Грузія) Кацярына Сурмава і Рыо Като.

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Ліпень на пуантах і басанож

Творчы праект «Балетнае лета ў Вялікім»

ГІСТОРЫЯ І ІДЭЯ

Харэаграфічнага фестывалю Мінску не хапае даўно. Менавіта балетнага (класічнага або неакласічнага), які з'яднаў бы ў праграме разнастайныя танцавальныя плыні, нябачаныя яшчэ спектаклі і зорныя імёны. Некалі, на пачатку 1990-х у нас існаваў міжнародны форум «Я люблю балет». Яго ладзілі Беларускі харэаграфічны каледж і Оперны тэатр. Той фестываль паўставаў найперш як агляд харэаграфічных вучэльняў краін СНД, таму ў Мінск прыязджалі шматлікія дэлегацыі выхаванцаў і выкладчыкаў. А да гэтай праграмы ўжо дастасоўваліся іншыя складнікі.

Іншы час прадугледжвае і падказвае іншы фармат. Няхай Нацыянальны тэатр оперы і балета досыць сціпла назваў «Балетнае лета ў Вялікім» творчым праектам, але па сутнасці гэта харэаграфічны фестываль. У дадатак — міжнародны па сваім размаху. Сёлета ў ім удзельнічалі прадстаўнікі Беларусі, Германіі, Грузіі, Даніі, Польшчы і Расіі.

Таму падобныя праекты, як «Балетнае лета ў Вялікім», проста асуджаны на поспех. І калі фестываль будзе рабіцца больш працяглым па часе, а яго арганізатары будуць запрашаць новых славутасцей і невядомыя нам калектывы, публіка «з'есць» усё. І, галодная, яшчэ папросіць! Тэатральная рэчаіснасць пераконвае: глядач згодны заплаціць вельмі прыстойную суму за квіткі. Але ў выпадку, калі яму прапаноўваюць штосьці новае і даюць магчымасць пабачыць зорак. Буйных і больш дробных. Вось з гэтага пункту гледжання — навізны і артыстычных індывідуальнасцей — і паглядзім на новы фэст.

СТРУКТУРА

Такім чынам, сем балетных вечароў. Іх можна падзяліць на тры ўмоўныя блокі. Адкрылі фэст «Вітаўтам», нацыянальным спектаклем, прэм'ерай апошняга сезона. Услед дзве класічныя назвы — «Лебядзінае возера» і «Дон Кіхот» з запрошанымі



ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

зоркамі. Сярод іх асабліва хацелася б адзначыць салістку маскоўскага Вялікага тэатра Крысціну Крэтаву. Яна выконвала партыю Адэты-Адыліі і ўражвала найперш сваёй надзвычай прыгожай пластыкай.

Ігар Колб, які выступаў у ролі Зігфрыда, падаўся бездакорным Прынцам. Час ад часу танцоўшчык прыязджае ў Мінск, часцей мы бачылі яго ў сучаснай харэаграфіі, дзе Ігар паўставаў надзіва экспрэсіўным. Але артыст цікавы ў розным рэпертуары. Яшчэ і таму, што ён — «наш», выхаванец Беларускага харэаграфічнага каледжа, і другое дзесяцігоддзе вядучы саліст Марыінскага тэатра. Лёс Ігара Колба — красамоўнае пацвярджанне некалькіх тэзісаў. Па-першае, вучаць у Мінску як след і даюць школу, што дазваляе саліраваць у лепшых трупах свету (Марыінка, пагадзіцеся, мае магчымасць выбіраць, каго захоча). Па-другое, выйграе той, хто рызыкуе і не баіцца ўласнае творчае жыццё павярнуць у нечаканае рэчышча. Хто ведае, як склаўся ягоны лёс, калі б танцоўшчык застаўся ў Мінску, ці знайшліся б для яго на нашай сцэне вядучыя партыі?

Але вярнуся да «Балетнага лета». Наступны блок прэзентаваў сучасны танец і складаўся з трох праектаў. У «Вечарыне харэаграфіі Джорджа Баланчына» і «Вечарыне харэаграфіі Іржы Кіліяна» былі прадстаўлены аднаактовыя балеты і малыя формы. Іх увасобілі беларускія артысты і танцоры Грузінскага тэатра оперы і балета. У трэцім праекце царавала ўласна тбіліская трупа. Фінальнай кодай стаўся заключны гала-канцэрт.

БАЛАНЧЫН І КІЛІЯН

Згаданыя праекты не маглі б ажыццявіцца, калі б у абедзвюх трупах не было спектакляў гэтых пастаноўшчыкаў. Наяўнасць у рэпертуары харэаграфіі Баланчына і Кіліяна — своеасаблівы знак. Не ўсім тэатрам фонды балетмайстраў даюць дазвол (якая, заўважце, павага да аўтарскага права!). Іх харэаграфія складаная, тэхналагічна іншая, чым звыклая класіка, але ж і неверагодна карысная для трупы. Сведчанне, што калектыў тэхнічна моцны і ўспрымальны да пластыкі падобнага ўзроўню. Цікавая заўвага Ніны Ананіяшвілі, мастацкага кіраўніка балетнай трупы тбіліскага тэатра: «Нагрузка для кардэбалету ў "Серэнадзе" такая ж, як у салістаў. Малюнак і рытм музыкі і танца такі складаны і зменлівы, што на сцэне ты павінен увесь час лічыць, як у матэматыцы, каб не памыліцца...» Так, «Серэнада» Баланчына і «Шэсць танцаў» Кіліяна ёсць у рэпертуары нашага тэатра і паказваюцца на працягу аднаго вечара, але два творы — яшчэ не «масіў»!

Калі ж іх шмат, гэта суседства прымушае задумацца пра агульнае і адметнае ў спадчыне балетмайстраў. Іх спектаклі вывучаюць. Абодва лічацца класікамі харэаграфіі. Імі захапляюцца, пераймаюць, іх здабыткі пераасэнсоўваюць. Наватарства абодвух датычыць найперш пластычнай мовы. Здольнасці стварыць уласны стыль, пераасэнсаваць базавыя, мільён разоў бачаныя і ад таго амаль банальныя рухі класікі. Неверагодная візуальная асалода неаднойчы ўзнікала падчас вечароў ад таго, што пластыку можна інтэрпрэтаваць менавіта так! Ад усведамлення, што на тваіх вачах разбураецца пластычны штамп і канон, а на яго месцы ўзнікае штосьці новае — неверагодна лёгкае, юнае, нечаканае. І ў асноўных рухах, і ў звязках паміж імі. У малюнку сольнага і асабліва дуэтнага танца.

Але супастаўленне выяўляе і розніцу паміж імі. Танец Баланчына, які лічыцца заснавальнікам амерыканскага балета і сучаснага неакласічнага харэаграфічнага мастацтва ўвогуле (сёлета свет адзначае 110-годдзе з часу яго нараджэння), заўжды адлюстроўвае плынь свядомасці. Увасабляе арыстакратызм і элегантнасць. У ім ёсць водгулле архітэктуры Пецярбурга, дзе вучыўся таленавіты грузінскі юнак па прозвішчы Георгій Баланчывадзэ. І адначасова перад намі — свет заходняга чалавека, халаднаваты, рацыянальны, чыя эмацыйнасць заўжды крыху прыхаваная. Баланчын — гэта заўжды чысціня пластычных ліній, геаметрычная строгасць прапорцый, вывераннасць пабудовы танца.

А Іржы Кіліян, якога называюць «танцавальным Пікаса», — гэта гумар, іронія, сарказм. Парадаксальнасць. Экспрэсія і вастрыня пластыкі. Насмешка над тым, што аджыло. Над штампамі пластычнымі і глядацкай свядомасці. І побач з насмешкай — нястомныя пошукі новага ракурсу ва ўспрыманні свету. Кіліян мае і рэпутацыю балетмайстра-філосафа, якога болей цікавяць глыбіні чалавечай натуры, чым фізічныя магчымасці цела. Калі паспрабаваць уявіць іх побач, дык да аблічча выхаванага і вытанчанага арыстакрата Баланчына будзе ідэальна пасаваць фрак. А хуліганістаму «тыпчыку» Кіліяну найлепш падыдуць падраныя джынсы.

У ПОШУКУ НОВЫХ ФОРМ

Вечарына харэаграфіі Баланчына пачалася з «Мацартыяны». Грузінская трупа паказвала гэты балет два гады таму падчас гастроляў у Мінску. Толькі тады галоўную жаночую партыю выконвала сама Ніна Ананіяшвілі, а цяпер — салістка Кацярына Сурмава.

Бессюжэтны балет, ён, тым не менш, прасякнуты глыбокім сэнсам. Адну з цэнтральных частак твора — па-дэ-дэ балерыны і вядучага саліста (у ягонай ролі выступаў наш Ігар Артамонаў) — можна разумець як дыялог паміж Музай і Творцам. «Мацартыяну» Баланчына часта параўноўваюць з «Рэкві-

емам» Моцарта і Шостай сімфоніяй Чайкоўскага. Спектакль успрымаецца як духоўны запавет балетмайстра, які памёр праз два гады пасля прэм’еры твора. «Моцартыяна» з яе прыхаваным драматызмам утварала досыць моцны эмацыйны кантраст і з віртуозным і зіхатлівым па настроі «Па-дэ-дэ» (на музыку Чайкоўскага), і з прасякнутым гарманічнасцю «Канчэрта барока» (на музыку Баха). Тонкасці ўвасаблення грузінскімі артыстамі харэаграфічных твораў знакамітага амерыканскага балетмайстра спрыяе і тая акалічнасць, што ў рэпертуары тбіліскага тэатра ажно дзевяць яго пастановак! Нам, вядома, да такой сітуацыі далёка.

У вечарыну харэаграфіі Кіліяна ўваходзілі два аднаактовыя спектаклі, паказаныя грузінскай трупай, — «Падзенне анёлаў», «Маленькая смерць», а таксама нашы «Шэсць танцаў». Пастаўленыя ў розныя гады, яны пазней былі аб’яднаныя балетмайстрам у знакамітую праграму «Чорна-белых балетаў». Першы твор уражвае тым, што неверагодны мастацкі эфект дасягаецца досыць простымі сродкамі. Няма аркестра, дэкарацый, эфектных касцюмаў. Чатыры ўдарныя інструменты ў запісе (музыка Стывена Райха пад назвай «Барабанны дробат»), восем салістак у простай карычневай вопратцы. І святло, вертыкальнае, бакавое, ніжняе, — яно здатнае кардынальна мяняць успрыманне сцэны, танцораў, сэнсу. Танец як адлюстраванне і ўвасабленне рытму. Як шаманскі рытуал. Бясконцасць варыянтаў неакласічнай лексікі. І хоць сам харэограф лічыў, што «падзенне анёлаў — частка нашай прафесіі...», пра страту боскага пачатку думалася менш за ўсё. Такі спектакль — жаданы і недасяжны пошук новых форм!

У балеце «Маленькая смерць» прывабным аказалася не толькі віртуознае абыходжанне танцораў з рапірай, тэатральным аксесуарам эпохі рамантызму. Але і нечакана кранальныя, узнёслыя, пазбаўленыя кіліянаўскай насмешкі і іроніі дуэты, якія адлюстравалі розныя стасункі закаханых пар. Сусветная прэм’ера балета адбылася на Зальцбургскім фестывалі ў Аўстрыі крыху болей за 20 гадоў таму. А прэм’ера тбілісцаў дастаткова свежая, пазначаная лістападам мінулага года. Што паробіш — не надта хутка даходзяць да нас вядомыя спектаклі! Але парадуемся, што ўсё-такі мы іх пабачылі.

ТОЛЬКІ ГОСЦІ

У кожным з балетаў, якія паказалі госці ў асобнай праграме, — а гэта былі аднаактовыя «Таямнічы сад», «Маргарыта і Арман» і «Сагалабелі», — мелася нейкая «разыначка». Адметнасць, якая прымушала праектаваць уражанні ад іх спектакляў на нашу тэатральную практыку. «Таямнічы сад» (харэаграфія, сцэнаграфія і касцюмы Сашы Яўцімавай) быў цікавы найперш паяднаннем танца і відэаанімацыі. Пошукі на сумежжы розных відаў мастацтва ўласцівы хутчэй трупам, што працуюць у рэчышчы contemporary dance, чым акадэмічным калектывам. Візуальны вобраз зачараванага сада, які мяняў колеры, стан, настраёвасць, магчыма, аказаўся самым моцным складнікам спектакля. А вось у музычнай аснове пастаноўкі тэмы паўтараліся да бясконцасці, што стварала ўражанне аднастайнасці. Хоць пары хлопцаў і дзяўчат расказвалі ў танцы ўласную гісторыю кахання, шчаслівую або нешчаслівую. Спектакль дастаткова свежы, яго першы паказ у Тбілісі адбыўся восенню мінулага года.

Балет «Маргарыта і Арман» пакінуў двaістае ўражанне. Чаканні былі неверагодныя. Як! Фрэдэрык Эштан, класік англійскага балета! Спектакль на музыку Ферэнца Ліста, пастаўлены спецыяльна для легендарных Марго Фантэйн і Рудольфа Нурыева. У яго аснове гісторыя дамы з камеліямі, безліч разоў увасобленая ў мастацтве (згадаем «Травіяту» Вердзі). Сапраўды, Фантэйн танцавала гэты балет на многіх сцэнах свету — у Парыжы, Мілане, Рыме.

Дуэты Маргарыты і Армана, увасобленыя Нінай Ананіяшвілі і Ігарам Артамонавым, — найбольш цікавая частка спектакля. Грузінская зорка летась адзначыла юбілей. Але паранейшаму ў цудоўнай форме. Артыстычная, танклява-лёгкая і віртуозная. І менавіта яе зайздроснай творчай маладосці (кіраваць трупай і танцаваць — такіх выпадкаў, здаецца, у сучасным балеце і няма!), яе зорнасці горача апладзіравала публіка ў фінале спектакля.

А ўсё, што існавала вакол герояў, выклікала хутчэй расчараванне і нават іронію. Так бы мовіць, «пешаходная» харэаграфія, пастаноўка, вырашаная ў традыцыях драмбалета! Ад

ІРАНІЧНЫЯ НАТАТКІ

Заціпша нулявых

ЮЛІЯ ЧУРКО

Ёсць від мастацтва, які, прынамсі мне, здаецца абраным. Гэта, вядома ж, харэаграфія.

Усе ведаюць, якое значэнне надавалі руху антычныя грэкі. Нароўні з музыкай танец быў галоўным сродкам выхавання моладзі і з’яўляўся, такім чынам, «важнейшым з мастацтваў». Дарэчы, нават сварлівая жонка Ксантыпа не здолела адвучыць Сакрата ад танцаў у перапынках між заняткамі філасофіяй.

Захоплены панегірык гэтаму мастацтву прысвяціў рымскі гісторык Лукіян: у V стагоддзі ён здолеў першым даць сцвярджальны адказ на пытанне «Ці ўсё даступна балету?», якое аказалася цэнтральным у знакамітай дыскусіі стагоддзя XX-га. Танцаваў кароль Францыі Людовік XIV, які скончыў сваю харэаграфічную кар’еру ў сорак тры гады выкананнем ролі німфы. Кароль-Сонца трэніраваўся кожны дзень і пакінуў нам адзін рух класічнага танца, які так і называецца — «па раяль» — каралеўскае па. Балетныя партыі разам з Людовікам выконвалі і некаторыя міністры. Шкада, што гэта захапленне не стала традыцыйным для ўрадаў іншых краін.

Харэаграфія адлюстроўвала самыя важныя рысы натуры чалавека. Напрыклад, сувязь танца з сексам адзначалася многімі і крышталізавалася ў форме афарызмаў кшталту «Танец — гэта вертыкальнае выяўленне гарызантальнага жадання». Цікавае меркаванне Льва Талстога: «Балет, у якім напаўаголеныя жанчыны робяць сладастрасныя рухі, пераплятаюцца ў розныя пачуццёвыя гірлянды, ёсць прама распуснае прадстаўленне... Адукаванаму чалавеку гэта невыносна; сапраўднаму працоўнаму чалавеку — незразумела». За глухату і слепату да навакольнага жыцця саркастычна дакараў балет Салтыкоў-Шчадрын і называў яго арганізаванай ахінеяй. Але мне здаецца, не так важна, што некаторыя ганілі харэаграфію, а іншыя ёю захапляліся. Пра яе разважалі вялікія — і гэта больш істотна. У аднаго толькі Пушкіна, акрамя азбучнага «душой исполненного полёта», можна знайсці мноства думак пра балет: і пра спектаклі Дзідло, і пра «ножку Тэрпсіхоры» (гэта, як вядома, муза танца). А ў знакамітых радках пра Істоміну — «То стан совьёт, то разовьёт, И быстрой ножкой ножку бьёт» — кожны артыст балета пазнае дакладна ахарактарызаваныя элементы танца.

Так, магчыма, харэаграфія — далёка не самы інтэлектуальны від мастацтва. Прыгажосць, а не розум, — царства харэаграфіі. Сам балет кідаўся ад класіцызму да рамантызму, ад імкнення абавязкова пацешыць гледача да ўпартага жадання навучыць і ўзвысіць. Сцвярджаючы ідэальнага, бездакорнага чалавека, славячы дасканаласць свету, балет прыхоўваў свае цёмныя бакі, жорсткасць у стаўленні да падданых і, нібы казачнік, распавядаў толькі добрыя саладжавыя гісторыі. Так здарылася, напрыклад, са «Спячай красуняй». Сюжэт яе спачатку быў зусім не цукровым: прынц, які ці то вандраваў, ці то быў на паляванні, знайшоў у лесе дзяўчыну, што моцна спала, і... здагадваецеся, што зрабіў з ёю? Шарль Перо па-свойму пераказаў гэты выпадак, а балет і ўвогуле давяршыў справу пышным вяселлем і парадным дывертысментам.

Харэаграфія давала мноства падстаў для ліхаслоўя, анекдотаў, свецкіх плётак. Яе жрыц выяўлялі то нябеснымі, незямнымі стварэння-


«Лебядзінае возера». У партыях Адэты і Зігфрыда — Крысціна Крэтава (Вялікі тэатр Расіі) і Ігар Колб (Марыінскі тэатр).


«Маргарыта і Арман». У галоўных партыях — Ніна Ананіяшвілі (Тбіліскі тэатра оперы і балета) і Ігар Артамонаў.


«Дон Кіхот». У партыях Кітры і Базіля — Чынара Алізадэ і Міхіл Лабухін (Вялікі тэатр Расіі).

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

мі, то абцягнутымі скурай машынамі для фізічных практыкаванняў, як на карцінах Эдгара Дэга, то размаляванымі плебейкамі, як на рэкламных плакатах Анры Тулуз-Латрэка, то ўвасабленнем першабытнага стыхійнага экстазу, як на палотнах Анры Маціса.

У XX-м стагоддзі карціна развіцця балета і яго ўзаемаадносін з гледачамі выглядала яшчэ больш страката. Рух уверх, да найвышэйшага, «горнего», характэрны для класічных балетаў XIX стагоддзя, хоць і часта чуліся папрокі, што сюжэт іх можна запісаць на манжэтах. «Акадэмічная вертыкаль» была перакрэслена, дакладней, перасечана гарызанталлю — новым танцам мадэрн, які распавядаў пра зямное, а можа, і пра нізкае. У балеце, калі хочаце, можна даведацца пра ўсё, што заўгодна. Ён у прынцыпе здольны задаволіць любыя вашы жаданні.

Вам надакучылі словы, лічыце, што ўсе яны — дурасць і падман? Калі ласка, невербальныя пачуцці, маўклівыя песні, нямыя крыкі. За ўвесь вечар у балеце вы не пачуеце ніводнага бязглуздага ці ілжывага слова.

Вам хочацца чагосьці сексуальненькага? Няма нічога прасцей: харэаграфія прапануе ўвесь спектр — ад грубай імітацыі ўсім вядомага акта да закадзіраванага намёку на тое, што з'яўляецца табу. І абавязкова знаходзяцца людзі, якія ўсё разумеюць. Ці, прынамсі, скажуць: «У гэтым нешта ёсць».

Вы прыхільнік фізічнай дынамікі, спартыўнай энергіі, таго танцавальнага накірунку, якое ахарактарызавана кімсьці «два пола натирают третий»? І тут няма ніякіх складанасцей. Завітайце на танцавальную аэробіку — ці як там яна зараз называецца.

Стаміліся ад сюжэтаў і страсцей, жадаеце абстрактнай гармоніі? Ідзіце на балеты Джорджа Баланчына.

Чакаеце ад балета казкі, узвышанай рамантыкі? Да вашых паслуг «Спячая красуня» і «Лебядзінае возера».

Захапляецеся напружаным псіхалагічным дзеяннем? Значыць, вы прыхільнік Матса Эка.

Любіце, каб вам «рабілі прыгожа»? Многія спектаклі толькі для гэтага і прыдатныя.

Хочаце нудзіцца? Тады для вас...

Э, не, не скажу, якія балеты будуць псаваць рэпутацыю прыгожага мастацтва. Бо яно свядома будуе шматкаляровы свет і прызначае сябе для эліты і масы, «новых» і «старых», рэалістаў і мадэрністаў, дурняў і разумных. І гэта правільна, бо ўсе мы розныя і ўжо даўно не ставімся да нечага з аднадушнай ухвалай. І канешне ж, балет дае мноства падстаў для тых, хто любіць абурацца. Такія эмоцыі суправаджалі яго, здаецца, з першага дня існавання. Заўсёды знаходзіліся гледачы, чый праведны гнеў выклікалі бессаромныя падтрымкі партнёраў, кароткія пачкі балерын, што надта агалялі верхнюю частку ног, або ласіны, якія празмерна аблягалі мужчынскія чрэслы. На працягу доўгай гісторыі танца многіх харэографаў абвінавачвалі ў непрыстойнай эратычнасці. Ах, як змянілася ўсё навокал, нават кансерватыўная ў мінулым харэаграфія! Сёння непрыстойным будзе папракнуць яе ў празмернай сексуальнасці. Цяпер усё дазволена. Глядзіш — хутка на сцэну прыйдзе і ненарматыўная «апластычненая» лексіка!

Але годзе жартаваць. Якім бы слаўным і знакамітым ні быў у мінулым гэты від мастацтва, цяпер справы ў яго не такія выдатныя. Пачатак XXI стагоддзя называюць нулявымі — і гэта правільна не толькі ў храналагічных адносінах. Штосьці не чуваць пра новыя гучныя імёны і харэаграфічныя сачыненні, якія скаралі ці хоць бы моцна натхнялі. На сусветнай балетнай сцэне зацішша.

«Бог адвярнуўся ад балета», — заяўляе Барыс Эйфман, адзін з найталенавітых у Расіі харэографаў-ньюсмэйкераў. «Мы жывем не

сусветнай прэм’еры ў Лондане прайшла палова стагоддзя. За гэты час харэаграфічны свет змяніўся да непазнавальнасці. Не атрымліваецца двойчы ўвайсці ў адну раку. Пра што і сведчыла «Маргарыта…»

Затое суцэльнае захапленне выклікаў балет «Сагалабелі» («Песняспевы»), пастаўлены вядомым расійскім харэографам Юрыем Посахавым. Шчыра кажучы, нават пашкадавала, што ў нас няма такога спектакля. Посахаў — па першай прафесіі танцоўшчык, зрабіў міжнародную кар’еру. Выступаў па ўсім свеце. Апошнія паўтара дзесяцігоддзя актыўна працуе як балетмайстар. Уражваюць прадуктыўнасць яго як пастаноўшчыка, арыгінальнасць мыслення, прэстыжныя пляцоўкі прэм’ер.

Ініцыятарам узнікнення «Песняспеваў» з’явілася мастацкі кіраўнік грузінскага балета. У якасці музычнай асновы выкарыстаны народныя тэмы і творы нацыянальных кампазітараў. Калі спектакль імпануе, дык у ім вабіць усё. І вынаходлівыя касцюмы, і агульнае каларыстычнае рашэнне, і святло. А галоўнае — арыгінальная пластычная мова, у якой асаблівасці нацыянальнага танца (адчутыя пастаноўшчыкам украінскага паходжання!) так лёгка і натуральна яднаюцца з класічнай лексікай.

Адзначым: грузінскія артысты віртуозныя, падрыхтаваныя, імі засвоены розныя танцавальныя стылі. Капітальны рамонт тэатра і неабходнасць выступаць на іншых сцэнах прымушаюць трупу звяртацца да аднаактовых балетаў, больш прыдатных для гастрольных паказаў.

VIVAT, ГАЛА!

І Оперны тэатр, і харэограф Вольга Костэль, рэжысёр фінальнага гала, прыклалі шмат намаганняў, каб мадэрнізаваць традыцыйную структуру. Думаю, знаходкі Костэль будуць актыўна «тыражыравацца». Напрыклад, выкарыстанне ў гала камп’ютарнай графікі, якая дапамагае адчуць атмасферу нумара, краіны, танцавальнага стылю. XXI стагоддзе — трыумф візуальных мастацтваў, і не ўлічваць гэтага ў рэжысуры нельга.

Свежасці праекту дадалі і закулісныя галасы зорных салістаў нашага балета, цяперашніх і ранейшых. Зала слухала зачаравана, бо «вялікі нямы» (маўклівыя артысты балета) нарэшце загаварыў! Асобных рэплік нават было мала. Хацелася доўжыць гэтую радасць адкрыцця знаёмых незнаёмцаў. Некаторых артыстаў пазнавалі па галасах — Людмілу Бржазоўскую, Юрыя Траяна, Таццяну Шаметавец. А некаторыя галасы інтрыгавалі — а хто гэта?! Пытанні простыя — пра першыя ўражанні ад тэатра і першыя ролі. Пра навучанне і траўмы. Пачуванне сябе на сцэне. Калі ў фінале гала на экране з’явіліся твары, публіка горача заапладзіравала.

Цяпер пра ўласна танцавальныя ўражанні. Заўважыла: як толькі прыязджаюць госці, яны абавязкова танцуюць тое, што мы мала ведаем. І па музыцы, і па харэаграфіі. Напрыклад, дуэт Дацкага каралеўскага балета, Холі Доргер, выхаванка Амерыканскай школы балета ў Нью-Ёрку, і Марчын Крупінскі, выпускнік балетнай школы ў Гданьску, выконвалі класічнае па-дэ-дэ ў харэаграфіі Баланчына. Максім Войцюль і Аляксандра Ляшэнка, вядучыя салісты Польскага нацыянальнага балета, паўсталі ў харэаграфіі Віктара Гзоўскага. Дарэчы, Войцюль — таксама «наш». Здолеў у Варшаве стаць вядучым салістам. Бездакорная пастава. Лёгкасць скачкоў і вярчэнняў, зайздросная стыльнасць.

Як толькі ў класіцы выходзяць нашы, дык абавязкова прэзентуюць нумары, бачаныя ўжо сто пяцьдзясят разоў. Я апладзірую майстэрству нашых салістаў, але не ведаю: гэта публіка патрабуе нумароў, якія сталі абавязковымі, як «школа» ў фігурыстаў?! Мая б воля, дык я б увяла мараторый (гадоў на 5-10) на выкананне асобных фрагментаў з класічных балетаў. З якім захапленнем мы б іх потым глядзелі!

Якія яшчэ думкі ўзнікалі падчас гала? Пра тое, што індывідуальнасць артыста найперш фарміруе сучасная харэаграфія і партыі, пастаўлены менавіта на яго. Як арыгінальна і нязвыкла выглядалі ўсе нашы салісты ў сучаснай пластыцы! Якімі раскаванымі паўставалі Ірына і Алег Яромкіны ў «Libertango» (харэаграфія Вольгі Костэль). Мініяцюра «Юнак і смерць» гэтага ж пастаноўшчыка ў выкананні Вольгі Гайко і Ігара Аношкі давала нечаканую трактоўку вядомаму сюжэту.

ў эпоху балета», — пагаджаецца з Украіны іншы майстар, Раду Паклітару. У айчыннай харэаграфіі таксама назіраюцца крызісныя з’явы. Значыць, мы ўжо не «наперадзе планеты ўсёй»?

Вядома, прафесія балетмайстра вельмі складаная і дэфіцытная. Пакуль што не відаць спадкаемцаў Валянціна Елізар’ева — стваральніка сучаснага беларускага балетнага тэатра, ды і таленавітыя «варагі» не асабліва заўважныя. Даўно няма пастановак, на якія хочацца бегчы на злом галавы. Ужо які па ліку балет ставіць Юрый Пузакоў, што адгукаецца на ўсе прапановы. Здаецца, збіраюцца мяняць выдатную «Жар-птушку» на іншую (так, яна створана знакамітым харэографам Міхаілам Фокіным, але адбылося гэта амаль сто гадоў таму) і пераносіць на сцэну нашага Опернага пастаноўкі даваеннага разліву. У прыватнасці, адну з рэдакцый «Лаўрэнсіі» я сама танцавала яшчэ ў сярэдзіне 1950-х гадоў.

Можа, гэтыя спектаклі і больш танныя. Але ці спадабаюцца нашаму распешчанаму балетнаму гледачу? Падчас фестывалю «Балетнае лета ў Вялікім» прайшлі канцэрты грузінскай трупы, якую ўзначальвае знакамітая Ніна Ананіяшвілі. Дай Божа, каб гастролі тэатраў некалі братэрскіх, а цяпер суседніх рэспублік былі першымі, але не апошнімі. Для таго, каб цалкам зразумець мастацтва харэаграфіі, не трэба ведаць замежныя мовы…

І нарэшце, у процівагу сказанаму. Нібы ў якасці кампенсацыі за сумненні ў рэпертуарнай палітыцы беларускага балета, паўстае ўпэўненасць у яго выключна моцным выканальніцкім складзе.

Паспяхова танцуюць галоўныя партыі цудоўныя артысткі: Вольга Гайко, Людміла Кудраўцава, Ірына Яромкіна, Кацярына Алейнік, Марына Вежнавец, Юлія Дзятко, Людміла Хітрова. За імі ідзе магутная кагорта мужчын: Ігар Артамонаў, Алег Яромкін, Канстанцін Кузняцоў, Канстанцін Геронік, Ігар Аношка, Антон Краўчанка… Нельга забыць таксама пра Дзяніса Клімука, Мікалая Радзюша, Аляксея Турко, Юрыя Кавалёва — выхаванцаў беларускай школы, якія танцавалі або танцуюць у мацнейшым калектыве — Санкт-Пецярбургскім тэатры балета Барыса Эйфмана. Згаданыя артысты годна замянілі Людмілу Бржазоўскую, Інэсу Душкевіч, Юрыя Траяна, Віктара Саркісьяна, Уладзіміра Камкова, Уладзіміра Іванова — мінулых прым і прэм’ераў, любімых мною ды і ўсімі гледачамі. Яны лёгка вытрымліваюць канкурэнцыю з зоркамі рускай і сусветнай харэаграфіі.

Пра іх можна было б распавядаць доўга, бо кожны — асоба і за час сваёй артыстычнай дзейнасці здолеў здзівіць чымсьці асаблівым. Нястрымным імкненнем да эталону заўсёды была адзначана творчасць Вольгі Гайко. «Я набыла б трэцюю нагу», — напаўсур’ёзна адказала Людміла Кудраўцава на пытанне журналістаў, на што б яна патраціла атрыманую прэмію. Цікавасцю да стварэння ўласных пастановак вылучаюцца Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў, яны маюць сур’ёзныя балетмайстарскія амбіцыі. Упартай мэтанакіраванай працай пашырыў сваё амплуа Ігар Артамонаў — ён зрабіў даступнымі для сябе не толькі лірычныя, але і драматычныя і гераічныя фарбы, да таго ж артыст стаічна перанёс цяжкую хірургічную аперацыю. Як прадзюсар паспяхова спрабуе сябе тэмпераментная Марына Вежнавец, разам з калегамі яна арганізавала ўжо не адзін вечар балета. У якасці педагогаў плённа працуюць многія вядучыя салісты, якія навучаюць, выхоўваюць маладых. Асобнай размовы заслугоўвае і сцэнічная творчасць іншых артыстаў, але мноства захопленых слоў я прытрымаю для тых змястоўных, выразных, крэатыўных роляў, у якіх мы яшчэ абавязкова іх убачым. Я веру ў шчаслівы лёс беларускага балета! ■

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.


«Сагалабелі».
Тбіліскі тэатр оперы і балета.


«Таямнічы сад».
Тбіліскі тэатр оперы і балета.


«Мацартыяна».
Кацярына Сурмава (Тбіліскі тэатр оперы і балета),
Ігар Артамонаў.

Магчыма, самае моцнае ўражанне пакінулі Людміла Кудраўцава і Дзяніс Клімук у нумары «Fado» (харэографы Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў). І пластыка, і тонкі сэнсавы кантраст сцэнічнага адзення (яе ярка-чырвоная рэнесансная сукенка і ягоная сціпла-сучасная вопратка) прымушалі ўспрымаць герояў не толькі як прадстаўнікоў розных сацыяльных слаёў. Яны, нібыта Рамэа і Джульета, прадстаўнікі розных часоў, якія сустрэліся на скрыжаванні эпох. У мініяцюры такі напал пачуццяў, такая экспрэсія, якую ад лірычнай і далікатнай Кудраўцавай, здавалася б, і чакаць немагчыма. Паспрабавала ўспомніць, што было пастаўлена з разлікам на яе індывідуальнасць у апошнія 10 гадоў? Нічога! А як эфектна выглядаў на сцэне Дзяніс Клімук! Сезон працы ў Тэатры балета пад кіраўніцтвам Барыса Эйфмана відавочна паспрыяў глыбіні і сэнсавай напоўненасці яго танца. Відавочна: у тую трупу Клімук выправіўся хутчэй за ўсё таму, што засвоіў у Мінску ўсё, што мог.

Дасціпную мініяцюру «Мача» ўвасобіў Алег Габышаў, саліст Тэатра Эйфмана. Артыста любіць мінская публіка, памятае яго па ролях Канстаніцна Трэплева, Міці Карамазава. Супрацоўніцтва з такім харэографам, як Эйфман, відаць, правакуе на самастойную творчасць. Бо Алег выконваў мініяцюру, якую паставіў для сябе.

Эфектным дуэтам завяршалі «парад-але» Канстанцін Кузняцоў, нядаўна ганараваны званнем «Народны артыст Беларусі» (ён асоба шматгранная: артыст, педагог-рэпетытар, харэограф, фатограф, у архіве якога першакласныя здымкі закулісся і спектакляў), і Кацярына Алейнік, зорка наша, але адначасова запрошаная салістка Вашынгтонскага балета. Заўважу: з сучасных беларускіх выканаўцаў Амерыку скарылі толькі дзве салісткі — спявачка Волкава і балерына Алейнік.

А ЯКІЯ ПЕРСПЕКТЫВЫ?

Сам праект абяцае паступова набываць аўтарытэт і важкасць. На прэс-канферэнцыі, якая папярэднічала «Балетнаму лету», арганізатары звярнулі ўвагу на такую акалічнасць. У снежні 2014 года ў Мінску пройдзе пяты па ліку Калядны оперны форум. А ў яго межах — першы міжнародны конкурс вакалістаў. Калі балетны фестываль паступова набярэ абароты, верагодна, што праз некалькі гадоў у межах яго таксама адбудзецца міжнародны конкурс артыстаў. Такіх спаборніцтваў у свеце хапае, але аўтарытэт пэўнаму надаюць традыцыі, імідж, які фарміруецца гадамі. Калі мы імкнемся быць прыкметнымі і яркімі ў харэаграфічным свеце, дык чаму б і не?.. Замах годны і выклікае павагу.

За апошнія гады мы грунтоўна пазнаёміліся з грузінскім, літоўскім і эстонскім балетам. Хацелася б да спіса дадаць польскі і ўкраінскі. І далучыць асобныя калектывы. Напрыклад, Міхайлаўскі тэатр Пецярбурга (і яго салістаў, «нашага» Івана Васільева і яго партнёрку Наталлю Осіпаву). Маскоўскі тэатр імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі. Думаю, наступным летам мы пазнаёміліся і з новымі салістамі з розных краін. Пачакаем. Бо пачатак праекта абнадзейвае і дае прастору для самых смелых фантазій. ■

Фактура і прастора

З рэдакцыйнага «круглага стала»

Нагодай для размовы стала выстава Генадзя Козела, што экспанавалася на кафедры мастацтваў БДУ. Тут сабраліся мастакі-аднадумцы — Ірына Лобан, Наталля Рачкоўская і аўтар згаданай экспазіцыі, тэарэтыкі Ігар Духан і Вольга Бажэнава. Леанід Хобатаў быў запрошаны як жывапісец, працы якога ўшчыльную звязаны з катэгорыяй фактуры. Гутарка атрымалася плённай: творцы адкрылі ў сваіх работах новы патэнцыял, а даследчыкі акрэслілі нечаканыя аспекты тэмы.



Ігар Духан: Катэгорыя фактуры краевугольная для дзвюх фармацый сучаснага мастацтва — мадэрну і contemporary art. З паваротам да фактуры, які адбываецца ў перыяд ад Сезана да Малевіча, мы назіраем станаўленне сучаснай візуальнасці. Фактура выразна адрозніваецца ад класічнай платонаўска-арыстоцелеўскай катэгорыі формы. Форма можа быць кананічнай, канвенцыянальнай, можа мець узоры. Фактура не можа, у ёй непасрэдна выяўляецца вобраз цела аўтара. Рух да фактуры мы часта назіраем у гісторыі новага еўрапейскага жывапісу, у гісторыі жывапісу наогул. Віктар Лазараў лічыў, што жывапіс Босха — фактурны, асабліва калі разглядаць яго ў параўнанні з ранненідэрландскім, які мае роўную, гладкую паверхню. Сезан у спелых працах звяртаецца да жывапісу іншага кшталту, працуе з формай, з фактурамі візуальнасці. Гэты паварот падагульняе «Квадрат» Малевіча: пры ўсіх сімвалічных кантэкстах, якія ў ім ёсць, пры ўсёй яго іконнасці гэта менавіта фактурны жывапіс.



Вольга Бажэнава: Тое, што мы цяпер разумеем пад фактурай, ёсць аўтапаэзіс — пазіцыя мастака не толькі адносна таго, што было раней, пэўных культурных пластоў, але і свайго існавання ў вызначаным часе. Мастак спыняе для нас час.

Калі мадэрнісцкі праект скончыўся, Артур Дантэ сказаў, што мы ўступілі ў постгістарычную эпоху, у якой факт і фактура з'яўляюцца пазіцыяй мастака ў стаўленні да часу, зместу, а значыць — да аўтапаэзісу. У гэтым стаўленні можна канстатаваць і развесці наяўнасць элітарнай культуры, якая працуе са спыненым часам і наогул не спяшаецца, і культуры штодзённасці, якая заўсёды імкнецца эканоміць час дзеля яшчэ большай эканоміі і ўрэшце валіцца туды, дзе існуе толькі пустата.

Ігар Духан: Закрану тэму ўзаемадзеяння крытычнай тэорыі, крытычнай стратэгіі і актуальнай мастацкай практыкі. На гэтым «круглым стале» вельмі не хапае трох нашых прафесараў, выкладчыкаў, якія заклалі такі стыль мыслення, — эстэтыка Алега Кукрака, мастака-канцэптуаліста Людмілы Русавай, выдатнага прафессара — тэарэтыка камп'ютарных стратэгій Анатоля Грынберга. Яны пайшлі з жыцця ў 2000-я гады. Для іх такая тэма, як фактура і прастора, была вельмі арганічнай. Думаю, што тут крытычная тэорыя і мастацкая праца — два ракурсы аднаго і таго ж. У гэтым плане ні пра якое дамінаванне нельга казаць, толькі пра сталае ўзаемадзеянне.



Генадзь Козел: Для мяне фактура не з'яўляецца самамэтай. Калі праца толькі нараджаецца, найбольш хвалюе якасць прасторы, яе вобразнасць. Якасць жывапісу, якая фарміруе гэтую прастору.

Калі я працую з інтэр'ерам, усё пачынаецца з інтэлектуальнага асэнсавання: падбор матэрыялаў, агульнае рашэнне… Аналізуецца літаральна кожны квадратны сантыметр будучай працы. У выпадку станковай карціны ўключаюцца іншыя моманты. Фактура як кампазіцыйны элемент дазваляе прасторы станавіцца якаснай.

Я бачыў шмат прац абстрактнага характару, дзе фактура была дамінуючым фактарам. Тады яна набывала чыста дэкаратыўны характар, не падпарадкоўвалася нечаму большаму — адухоўленай прасторы. Фактура, калі яе ўздзеянне няправільна вырашана, можа стаць дакучлівай. Я асцерагаюся дэкаратыўнасці ў сваіх творах.

Вольга Бажэнава: Генадзь Баляслававіч падтрымлівае маю думку, але выказвае старое разуменне фактуры як складанай паверхні.

Генадзь Козел: Спыненне ў часе адбываецца тады, калі праца адмаўляецца ад аўтара. Мы становімся адзін аднаму нецікавыя — я твору, а твор мне. І гэты момант адмаўлення аўтар звычайна адчувае — часам выразна, часам — не, але наступае паўза… Замыканне метафізічнага складніка.

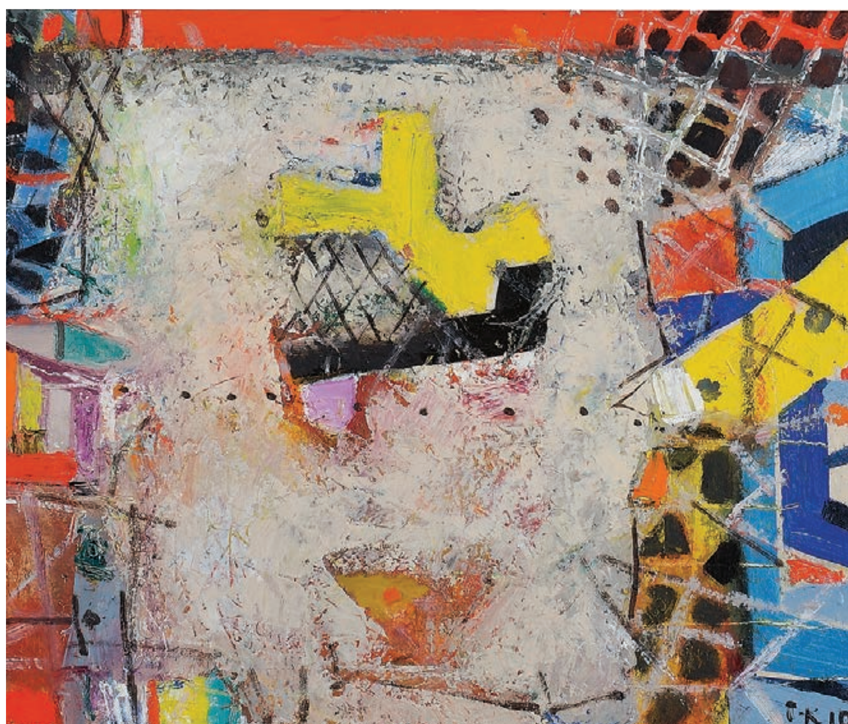
Вольга Бажэнава: Ідзе працэс пераўвасаблення, а калі ён завяршаецца, праца адсоўваецца. Але пасля з'яўляецца самае цікавае: твор пачынае існаваць як падзея, ствараць прастору падзеі. Становіцца жывым арганізмам, які мяняецца па меры разглядання, сузірання. Глядач пачынае гэты твор пражываць. Гэта тое, што зараз называюць эфектам фактуры твора. Адзін з англійскіх даследчыкаў сказаў, што фактура — носьбіт духоўнага зместу.

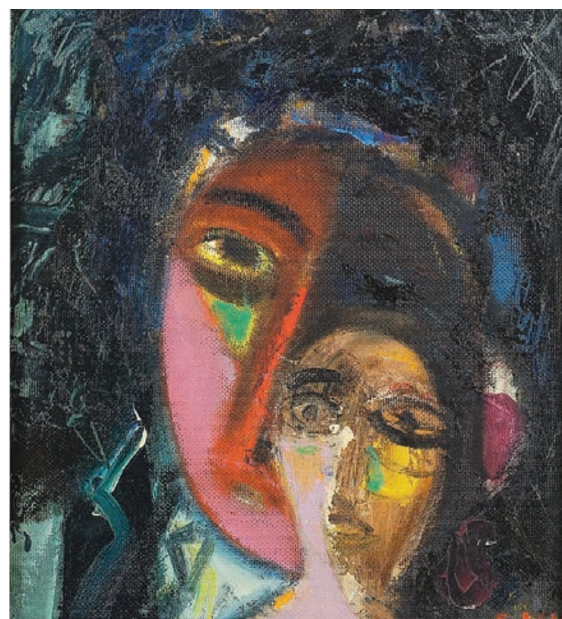
Ігар Духан: У працах Генадзя Козела фактура — галоўны медыум. Форма субстанцыянальна адзіная з фактурай. Мне сімпатычна, што вы не зводзіце фактуру да дэкаратыўнага аспекту жывапісу — гэта класічны погляд. У вас фактура працуе не менш магутна, чым форма. У працы двух буйных тэарэтыкаў сучаснага мастацтва Іва Буа і Разалінды Краўс «Formless» праблемы фактуры не з'яўляюцца асноўнымі, але адна з тэм, якая праходзіць праз усю кнігу, — самадэканструкцыя формы. У сучасным мастацтве форма ўтрымлівае ў сабе момант унутранай дэканструкцыі. Форма — гэта старая платонаўска-арыстоцелеўская катэгорыя. А фактура — новае, узніклае на мяжы XIX—XX стагоддзяў у практыцы і тэорыі адначасова, не менш значнае паняцце. *(Да Леаніда Хобатава)* У вашых працах фактура паўстае як асаблівы тып субстанцыянальнасці ў жывапісе, дзе жывапіс аддаецца фактуры і аддаецца непасрэдна…



Леанід Хобатаў: Калі мастак ператварае фактуру ў другасную рэч, твор не паўстане — будзе плоскім альбо непрафесійным. Форма неаддзельная ад фактуры. З іх дапамогай ствараецца прастора. Прафесіянал вылучаецца тым, што пытанне фактуры для яго — тое, якое ён аднойчы вырашыў, пераадолеў і арганічна развівае. Стыль прабіўся праз фактуру — значыць, з'яўляецца мастакоўскі твар.

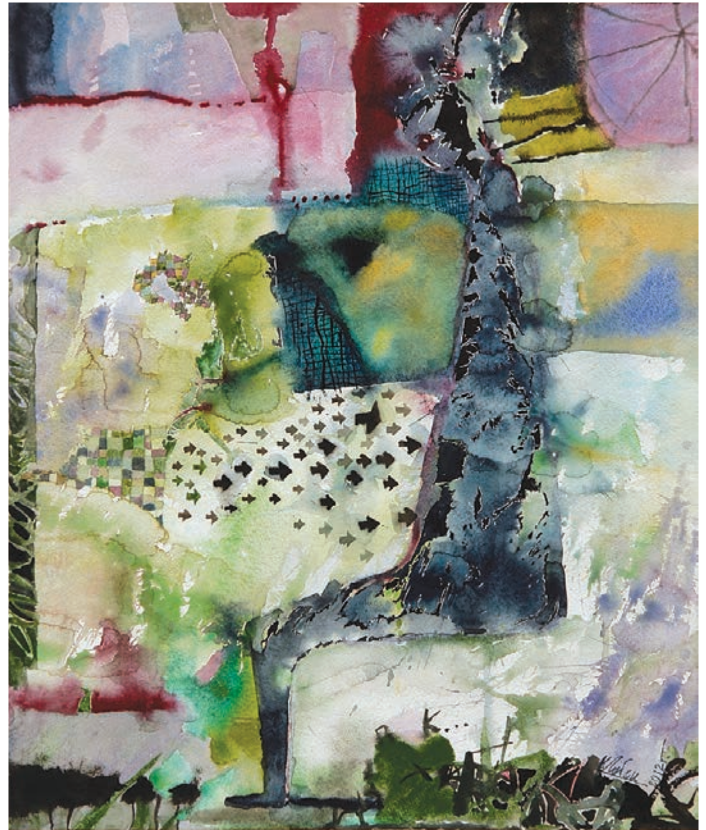
Сёння мы пакутуем яшчэ на адну хваробу. Мастак жадае вельмі хутка дасягнуць выніку, і таму пытанне фактуры яго цікавіць найперш. Фактура становіцца самамэтай, яе можна падаць вельмі выразна, якасна, эфектна — на фармальным





Генадзь Козел.
Дзень, які адыходзіць. Алей. 2010.
Жоўтая. Алей. 2010.
Двое. ДВП, Алей. 2010.


Наталля Рачкоўская. Анёла, які сыходзіць, не спыніць. Алей. 1989.


Ірына Лобан. Чаканне. Трыпціх (правая частка). Папера, акварэль. 2013.

узроўні, але на метафізічным усё абмяжоўваецца элементарнай гульнёй. Гуляць нікому не забараняецца, але як дасягнуць арганічнай структуры твора? Чым прафесіянал адрозніваецца ад дылетанта? Калі фактура становіцца неад'емным складнікам стылю — твор склаўся. Усё астатняе ператвараецца ў працу дэкаратыўную, пазбаўленую грунту...

Вольга Бажэнава: Сапраўды, у агульнапрынятым уяўленні фактура становіцца сведчаннем мастацкай якасці працы. Насамрэч гэта катэгорыя больш значная. Я згадваю гутаркі з мастакамі-шасцідзясятнікамі, маскоўскімі жывапісцамі суровага стылю — увесь час гучала слова «фактура». Разгорталіся дыскусіі: ішоў пошук сябе, новай мовы мастацтва. Патрабавалася смеласць. Невыпадкова нямецкі філосаф Марцін Хайдэгер сказаў, што смеласць — гэта вывядзенне ў непатаемнасць нейкіх вельмі важных рэчаў творчага «Я». Для Хайдэгера прыкладам выйсця ў мастацкае быццё з'яўлялася праца рамесніка, які не спяшаўся. У яго знакамітым даследаванні «Крыніца мастацкага твора» няспешнасць, нетаропкасць былі роўнымі адкрыццю сябе, калі рука, думка, якая атачае рэчаіснасць, гутаркі з сябрамі ўкладваліся ў штосьці, што немагчыма было пазначыць ніякім іншым словам, акрамя фактуры.

Ігар Духан: Мне якраз здаецца, што для мастакоў суровага стылю — Паўла Ніканава, Мікалая Андронава і Віктара Папкова — фактура не была такой актыўнай катэгорыяй формы, як, напрыклад, у неаэкспрэсіяністаў тыпу Базеліца.

Вольга Бажэнава: Яны працавалі з фактурай, часта пакідаючы плямы чыстага, незапісанага палатна.

Ігар Духан: Усё ж фактура больш актыўна праяўляе сябе ў нямецкім неаэкспрэсіянізме — у Георга Базеліца, Ансельма Кіфера. І мне здаецца, што жывапіс Леаніда Хобатава гранічна блізкі да нямецкага неаэкспрэсіянізму 1960—1970-х гадоў...

Леанід Хобатаў: Сёння глядач перастае быць спажыўцом, а становіцца саўдзельнікам мастака, выбудоўваюцца новыя адносіны. Ці адбіваецца на мастацтве гэты працэс? З'яўляецца пытанне вытворчасці, у сувязі з гэтым — і паняцце серыі, цыклу работ. Калі ты можаш працаваць сістэмна, ты сучасны, актуальны мастак. Ажно да памеру падрамніка — калі памер скача, ты несістэмны мастак, з табой не будуць сябраваць галерэйшчыкі. Таму ўзнікае яшчэ адна тэма: мастак, глядач і новыя адносіны паміж імі.

Вольга Бажэнава: Тое, пра што вы разважаеце, — праблема постмадэрнізму. Цяпер на парозе іншы час, яго я і адчула ў работах Генадзя Козела. Хуткасць пачынае ўсведамляцца як бедства, а штодзённасць — як супрацьстаянне элітнай культуры. Гэта значыць, мастак пачынае сябе адчуваць па-за плынню. Творца — гэта той, хто спыняе час. Мы ўваходзім у гістарычны праект. Змяняецца ўсё. Мастак зноў набывае значэнне прарока, але толькі ў тым выпадку, калі ўсведамляе сябе. Генадзь Баляслававіч кажа, што сябе ўсведамляць страшна. Як даследчык, я гэта разумею: можна паўтараць банальныя, усім вядомыя рэчы, а можна — ствараць унікальныя, якія будуць фарміраваць іншую культуру, не плыні.

Леанід Хобатаў: Глядач сёння стаміўся ад інтэлектуальных гульняў, утварылася паўза: штосьці павінна адбыцца, змяніцца вектар.

Што тычыцца маіх прац... Мяне цікавіць не вытанчанасць формы, але яе знакавасць, выйсце на шматаблічнасць, шматфігурнасць, да новага маштабу.

Напрыклад, «У палоне дзеў» — твор мініралізму, тры постаці. У цэнтры — увасабленне мужчынскага пачатку, а па баках — дзве жаночыя постаці. Палатно ледзь кранута, дзесьці не пакрыта фарбай. Аддаў яму ўсе правы.

Што да ўмоўнасцей. Я люблю колер, каляровае месіва. Час сыходзіць ад гэтага. Хоць тое, што Генадзь Козел прадставіў на сваёй вялікай выставе ў Палацы мастацтва, мела трыумфальны поспех. Адчуваецца настальгія па сакраментальных, пачуццёвых рэчах. Жывапіснасць палатна быццам і не актуальная сёння, але хтосьці з'явіцца і рэаніміруе тэму жывапісу, станковага жывапісу — ужо забытае паняцце...


Леанід Хобатаў. Візіт. Акрыл. 2010—2011.

Ігар Духан: Вашы працы 1990-х выклікаюць дзіўную рэакцыю. З аднаго боку, адчуваецца моцнае ўздзеянне неапрымітывізму пачатку XX стагоддзя. Чорны абводны контур — цікавы матыў. Як вы ставіцеся да праблемы фактуры і прасторы, кажучы пра гэтую раннюю працу?
Леанід Хобатаў: Уважліва прыглядаючыся да твораў лепшых мастакоў розных эпох, я зразумеў, што паняцце перыферыі (фону) у іх не існавала. У Рэмбранта далёкі план часам лепш прапісаны, чым першы. Павел Філонаў адчуваў адказнасць за кожны квадратны сантыметр, можна выразаць фрагмент з любой часткі карціны — атрымаецца асобны твор. Для мяне важнай з'яўляецца задача арганізаваць два-тры колеры, дзве-тры плоскасці і прымусіць іх фактурна працаваць... Вельмі складана вялікую простую форму вырашыць праз афарбоўку — а гэта якраз тэма фактуры.
Ігар Духан: У працы Эрвіна Панофскага пра ранненідэрландскі жывапіс частка прысвечана аналізу фонаў, бо асноўная драматургія, якая праясняе сэнс твораў, разгортваецца на пейзажных і ўрбаністычных фонах...


Ірына Лобан: Сёння мы разважаем пра фактуру ў двух сэнсах — як пра пэўную апрацоўку паверхні і як пра тое, што можна назваць стылем мастака. Стыль напрацоўваецца ў працэсе тварэння. Гэта вельмі крохкае паняцце. Мастак рухаецца да яго складаным шляхам: прымае, цытуе, памыляецца, заваёўвае, адмаўляецца...

Бясспрэчна, фактура выцякае з задумы, з канцэпцыі. Калі яна арганічная, то набывае правы спыняць час, пра што заўважыла Вольга Дзмітрыеўна.

Я разумею спыненне часу наступным чынам... Ты спрабуеш дакрануцца да плоскасці палатна, а яна не дае табе ўвайсці, не прапускае, і раптам — нешта расступаецца, і ты праслізваеш у гэтую вузкую прастору, у гэты часавы адрэзак. А там знаходзіцца тое, што ты шукаў, — пачатак пластычнага выразу тваёй задумы. Пластычная ідэя пачынае ажываць з плямы, лініі, колеру. Гэта незвычайнае пачуццё. Ты напружаны (не хочацца згубіць момант) і ў той жа час свабодны і раскаваны — ляціш, і гэты стан тварэння ці паэзіса немагчыма апісаць словамі. Думаю, тут якраз праяўляецца твая самасць, твая фактура, магчыма, тут і спыняецца час, бо такія імгненні, што мала залежаць ад нас, не могуць быць штучнымі — толькі арганічнымі.


Наталля Рачкоўская: У слоўніку слова «фактура» вызначаецца так: своеасаблівасць мастацкай тэхнікі і характар апрацоўкі, будова нейкага матэрыялу...

Сутнасць гэтага тэрміна для мяне ў пачатку пошуку свайго стылю ў жывапісе часткова была звязана з такім вызначэннем. Пасля заканчэння тэатральна-мастацкага я практычна ўсё сваё жыццё прапрацавала на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце, займалася манументальнымі заказамі, і штуршок выкарыстання фактуры як апрацоўкі жывапіснай паверхні быў часткова ад мазаікі, часткова ад скульптуры і керамікі. Спачатку гэта былі экзерсісы ў колеры і фактуры, экспрэсіўнага і геаметрычнага характару, што дэманструюць мае серыі «У пошуках раўнавагі», «Палітра маёй інтуіцыі», «Гульня ў трохкутнікі». У інстытуце я вучылася на кераміцы, і калі пачала пісаць гэтыя працы, яны асацыяваліся з керамічнымі работамі. Да таго ж я не была членам Саюза мастакоў, цяжка было купіць жывапісныя матэрыялы, таму я выкарыстоўвала старую фарбу, змешваючы яе са свежай. Творы рабіліся ў асноўным мастыхінам, усярэдзіне кожнай фігуры я спрабавала розныя фактуры. Гэта мне цікава і зараз. Фактура тут — гульня прыёмаў, эксперымент. Фактурныя ўключэнні я запазычвала з тэхнікі мазаікі — агонь як гульня агеньчыкаў кавалачкаў смальты. Але ніколі дэкаратыўнасць апрацоўкі паверхні жывапіснага палатна не была галоўнай. Філасофскае асэнсаванне сутнасці жывапіснага твора, форма выяўлення тэмы, колер, адказнасць за сваю працу перад гледачамі — гэта, на мой погляд, складае цэласнасць жывапіснага палатна і з'яўляецца фактурай мастака. Працы Генадзя Козела гэта дэманструюць.

Форма становіцца фактурай, калі мы пачынаем працаваць з модулем як з формай, ператвараючы яе рапортную кампазіцыю. А калі гэты модуль выводзяць у прагрэсію, то група гэтай прагрэсіі ўжо становіцца модулем — і становіцца фактурай.
Ігар Духан: Сёння мы зноў пераасэнсоўваем вобразныя канфігурацыі айчыннага мастацтва XX стагоддзя. Часавы гарызонт успрыняцця і сэнсу знаходзіцца ў пастаяннай зменлівасці. Сёння новая оптыка робіць заўважнымі тыя рысы, якія гадоў 20 ці 30 таму здаваліся прыватнымі. Мы бачым найцікавыя фактурныя пошукі ў жывапісе Альгерда Малішэўскага, Ізраіля Басава, Мая Данцыга і іншых майстроў. Насамрэч гэта — глыбокія праявы мадэрніцкага ўяўлення і мадэрніцкай цялеснай візуальнасці. Выстава Генадзя Козела, як мне здаецца, дае цудоўны імпульс для адкрыцця аўтэнтычных мадэрніцкіх тэндэнцый у айчынным мастацтве, якія ярка ўвасобіліся ў даследаваннях візуальнага. Жывапіс Генадзя Баляслававіча — нагода для новага пераасэнсавання мастацкага вобраза айчыннага XX стагоддзя. ■

ПАДРЫХТАВАЛА АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ.



АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Сілуэты гісторыі

Сяргей Аганаў пра задуманае і ўвасобленае

Улюбёная тэма Сяргея Аганава — гістарычная. З апошніх яго манументальных аб'ектаў — мінскі «Войт» на пляцы Свабоды, што абвяшчае гараджанам магдэбургскае права. Творчы почырк скульптара — пазнавальны: выразны графічны сілуэт, калі-нікалі быццам з'едзены ходам часу, дакладнае метафарычнае вырашэнне, прадуманае — да нюансаў колеру і фактур — мастацкае ўвасабленне. Аднак галоўнай тэмай нашай гутаркі сталася пытанне:«Як скульптару рэалізаваць свае ідэі ў горадзе?»

Завяршыла працу вялікая аглядная выстава секцыі скульптуры Беларускага саюза мастакоў. Якія ў вас засталіся ўражанні? Зразумела, пра стылістычнае адзінства казаць не выпадае, аднак ці можна было заўважыць творчыя кірункі, арыенціры?

— Я быў адным з арганізатараў гэтай выставы. Мне здаецца, агульная карціна развіцця беларускай скульптуры атрымалася даволі разнастайнай. Так, было паказана шмат камерцыйных твораў: адразу відаць, калі мастака цікавіць найперш матэрыяльная аддача ад сваёй работы. Аднак было многа аўтараў, адарваных ад гэтых праблем, — толькі мастацтва, без ніякай надзеі на тое, што твор набудуць. Сярод іншых згадаю даволі сур'ёзны праект Канстанціна Селіханава, які выдатна «сеў» у экспазіцыю, інсталяцыю Віктара Копача з манетамі...

Стылістычны дыяпазон вельмі шырокі: гэта і гіперрэалістычныя творы з прапрацоўкай самых дробных дэталей, разнастайныя стылізацыі і абагульненні. Можна спрачацца наконт арганізацыі самой прасторы. Мне падалося, што было занадта шмат аб'ектаў для гэтай залы. Аднак існавала мэта — выставіць усіх. Мы амаль не адхілялі творы, толькі паставілі абмежаванне: не больш за пяць аб'ектаў. Напрыклад, у Андрэя Асташова на мінулай выставе было паказана каля дзесяці, на гэтай пакінулі пяць. «Беларуская скульптура: XXI» была разнастайнай і стылістычна, і паводле ўжываных матэрыялаў. За выключэннем некалькіх гіпсавых работ, былі дрэва, камень, мармур, бронза. Перавесці скульптуру ў бронзу — нятанны працэс. Самае галоўнае, што прадэманстравала выстава: скульптары працуюць, адбываецца развіццё гэтага віду мастацтва. Калі мы толькі пачалі абмяркоўваць экспазіцыю на бюро секцыі, існавала пэўная насцярожанасць: маўляў, мы тут размахнуліся — скульптура XXI стагоддзя, а ў выніку аўтары прынясуць па дзве-тры работы. І выглядаць будзем смешна і недарэчна.

Менавіта пасля выставы вам стала зразумела, што справы ў скульптараў ідуць някепска?

— Што тычыцца творчага працэсу — так. Шмат творцаў, якія працуюць напоўніцу. Звычайна мала камунікуеш з калегамі, не ведаеш, чым многія займаюцца. А высвятляецца — сядзяць па майстэрнях і робяць працы. Пасля выстаўляюць іх у матэрыяле.

Можа, былі спадзяванні ці шансы, што проста з выставы гэты твор і набудуць? Таму ўвасаблялі ў матэрыяле?

— Мы ўсе, безумоўна, верым у казку. Гэтыя выпадкі адбываюцца — і адразу становяцца легендамі. Такой тэндэнцыі няма, каб непасрэдна з выставы набывалі працы. Гэта не той галоўны стымул, дзеля якога аўтары прыносяць свае творы.

Выстава з'яўляецца стымулам выканаць работу?

— Жаданне яе зрабіць. Раскажу, як адчувае сябе мастак. Я скульптар, у мяне нараджаецца нейкая ідэя, я пачынаю ёю гарэць. Сеў, зляпіў — і гэта пластылін. Матэрыял не вечны. Мая праца павінна адбыцца, увасобіцца ў нейкім матэрыяле. У мяне моцная прага адліць яе ў бронзе, затаніраваць, убачыць, якая яна прыгожая ці няўдалая выйшла. Але твор павінен адбыцца. Я дзесьці шукаю фінансы, ахвярую сямейным бюджэтам. Адліваю, таніру́ю, і далей, натуральна, мне хочацца некаму яе паказаць. У майстэрні пакінуць — зойдуць пару калег. Ідэальна — прыняць удзел у выставе, каб убачылі і калегі, і гледачы. Бываюць таксама і тэматычныя мерапрыемствы, куды можна работу прынесці. Скульптару выстаўляцца абавязкова трэба, гэта форма стасункаў паміж мастакамі: кожны з нас творча развіваецца, расце. І мы ўскосна адзін на аднаго ўплываем, стымулюем — так вызначаецца агульны ўзровень.



Войт. Скульптурная кампазіцыя, прысвечаная Магдэбургскаму праву. Скульптар Сяргей Аганаў, архітэктар Сяргей Багласаў. Бронза, граніт. Мінск. 2014.

Некаторыя паказалі заказныя і рэалізаваныя працы, некаторыя — творчыя, асобныя — выключна салон. Стымулы абсалютна розныя. Нехта можа дазволіць сабе займацца чыстай творчасцю, нехта спалучае замову з крэатывам, нехта — ідзе ўслед за жаданнем заказчыка?..

— Кожны можа сабе дазволіць займацца творчасцю, аднак пры гэтым мы нечым ахвяруем. Стаіць выбар: патраціць грошы на твор ці нейкія надзённыя патрэбы. Што ставіш на першы план? Калі ты лічыш, што арт для цябе — нешта першаснае, сям'я мусіць зразумець. Па-іншаму я не ўяўляю гэты выбар. Чакаць, каб адліць твор толькі тады, калі з'явіцца замоўца? Такога можа і не адбыцца.

Што для скульптара пік кар'еры, ідэальная мара: патрапіць у калекцыю нейкага музея ці рэалізаваць пэўны аб'ект у нейкім асаблівым месцы?

— Для мяне ідэальная мара — займацца толькі тымі творамі, якія мне прыносяць задавальненне. Не браць ніякіх камерцыйных заказаў. Рабіць тое, што хачу. А я хачу і выставачнымі працамі займацца, вельмі мне падабаецца станковы памер — да двух метраў. Таксама мару рэалізоўвацца як манументаліст, але толькі пры наяўнасці добрых ідэй.

Манументальная рада можа быць у вашай ідэальнай сітуацыі?

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



Вандроўка на драконе.
Бронза, мармур. 2013.

— Так, яе парады прыносяць карысць для скульптара. Аднак не гатовы мяняць сваю стылістыку і брацца за любыя тэмы. Найперш люблю гістарычную, і я хацеў бы рабіць гістарычную скульптуру менавіта для Мінска. У горадзе ўвогуле не хапае аб'ектаў рознага кшталту — абстрактных, псеўдагатычнай, псеўдараманскай стылістыкі.

Як у нас увогуле адбываецца рэалізацыя манументальнай замовы? Ініцыятыва ідзе часцей ад скульптара?

— Гэта магчыма, нават заахвочваецца. Мастак сваю ідэю можа рэалізаваць на ўзроўні эскізаў і прапанаваць яе гораду. Пасля скульптура будзе праходзіць мастацкія рады — гарадскую, манументальную. І яны будуць вырашаць, ці варта гэтая рэч таго, каб з'явіцца ў горадзе. Калі прымаецца, то з'ўляецца наступнае пытанне — фінансаванне.

А ці ёсць у скульптара момант самацэнзуры? Калі вы нават не выходзіце на ўзровень эскізаў і не прапаноўваеце рэалізацыю сваёй ідэі, бо ведаеце, што манументальную раду яна не пройдзе? Работа, напрыклад, занадта смелая па стылістыцы.

— Часам здаецца, што не пройдзе, а насамрэч — усё атрымліваецца наадварот. У манументальнай радзе многае змянілася. І адназначна сцвярджаць, што яна не прапусціць нейкае крэатыўнае рашэнне скульптара, ужо нельга.

Ці можна ў такім разе меркаваць, што ўсе гэтыя новыя формы гарадской скульптуры неўзабаве могуць з'явіцца на нашых вуліцах і плошчах?

— Безумоўна.

Я бачыла ваш эскіз скульптуры, прысвечанай Грунвальдскай бітве, — рыцарская пальчатка і абразок унутры яе. Вы спрабавалі яе рэалізаваць?

— Пакуль яшчэ не бегаю з эскізамі па інстанцыях, таму што для пачатку павінен сам зразумець, дзе гэта скульптура найлепшым чынам будзе глядзецца. Калі знайду такое месца, то хацелася б яе рэалізаваць. Пальчатку зараз фармую, увасаблю выставачны варыянт, пасля буду рабіць нейкія прывязкі да архітэктуры.

І тады ўжо будзеце прапаноўваць увасобіць твор у выбраным вамі месцы і ў манументальным фармаце?

— Так, але могуць і адмовіць.

Калі прасачыць за гісторыяй з пальчаткай, можна зразумець, ці будуць прымацца для горада такія нестандартныя формы.

У вас атрымаўся вельмі выразны сімвал. Чаму б яго не ўвасобіць?

— Усялякае можа здарыцца. Нават не ведаеш, на якім этапе. Напрыклад, камерцыйныя ліцейныя майстэрні могуць прапанаваць свайго скульптара для пераводу твайго твора ў манументальны маштаб — з пластыліну ў бронзу. Непрыемна, бо на гэтым этапе ў аўтара могуць з'яўляцца свае адкрыцці.

Як у скульптара справы з замоўцамі? Хто найбольш заказвае манументальныя аб'екты?

— Найперш — горад. Нейкі час пасля Акадэміі мастацтваў я шмат працаваў з прыватнымі асобамі. Па тых часах мне здавалася, што зарабляў добрыя грошы. Прыватны замоўца сёння відавочна мяняецца — раней ён любіў кіч і незразумела што, а зараз усе сталі больш эстэтнымі і цывілізаванымі, жадаюць у выніку атрымаць нармальную рэч. Апошняя мая прыватная замова цяпер у майстэрні — гістарычныя постаці Жыгімонта Аўгуста і Барбары Радзівіл для катэджа. Я, праўда, сам прапанаваў тэму, але яна спадабалася. Калі раней заказвалі сюжэты і постаці з гісторыі Францыі, Англіі, то зараз з'явілася выразная цікавасць да нашай гісторыі.

Яшчэ адзін заказчык — царква. З маім сябрам Андрэем Хацяноўскім рабілі ўваходныя дзверы для Храма Усіх Святых, што будуецца ва Уруччы. У царкоўным творы існуе канон, які вызначае канкрэтныя рамкі. Выбралі ж нас па той прычыне, што валодаем рэдкай гальванічнай тэхнікай, яна дазваляе перадаць найдрабнейшыя дэталі.

Ці ёсць у вас які-небудзь нерэалізаваны аб'ект, як, напрыклад, меч, прысвечаны бітве на Нямізе, аўтарства нашага скульптара Аляксандра Прохарава?

— Здаецца, ён у рэшце рэшт яго паставіць. Работа яшчэ з Акадэміі мастацтваў, і ўсе гэтыя пятнаццаць гадоў ён яе дапрацоўваў.

Проста дзіўна, што такі шэдэўр — і не рэалізаваны, а значна менш цікавыя яго работы — калі ласка. Архітэктура горада відавочна мяняецца — не будзем зараз разважаць, у лепшы ці горшы бок, аднак скульптура з трэнда на сучаснасць выпадае...

— І архітэктура будзе мяняцца. Што да скульптуры — праблема не ў стылі. Любыя скульптурныя формы маюць права на існаванне, калі яны прафесійныя і пісьменна пасаджаны ў асяроддзе.

Ці бачыце вы ў Мінску нейкія відавочныя месцы, дзе не хапае скульптуры?



Персей. Бронза, граніт. 2013.



Памяці Грунвальда. Эскізны праект кампазіцыі, прысвечанай Мінскай і Заслаўскай харугвам у Грунвальдскай бітве 1410 года.

— Шмат дзе можа размяшчацца скульптура самага рознага памеру, нават каля такіх вялікіх шкляных будынкаў, як Аляксандраў Пасаж. Нават у цэнтры Мінска. Важна, каб такія аб'екты ажыўлялі горад, не хапае рэчаў з гумарам.

Наколькі цяжка рэалізаваць сваю ідэю ў горадзе? Ці рэальна?

— Канешне, рэальна. Аднак немагчыма чакаць таго, што чыноўнікі будуць хадзіць па майстэрнях і пытаць, ці ёсць у нас ідэі.

Улічваючы тое, што ў нас няма закона, паводле якога пры планаванні архітэктурнага будынка пэўны працэнт выдзяляецца на яго афармленне, у тым ліку — і скульптурнае, які выхад з гэтай сітуацыі? Толькі ініцыятыва скульптараў? Нехта павінен узяць на сябе гэты галаўны боль і прабіць свой аб'ект? Калі не ўлічваць вялікіх дзяржаўных замоў...

— Так, гэта можа быць, напрыклад, і журналіст, калі ў яго ўзнікне ідэя пазначыць скульптурным аб'ектам нейкую падзею. Ён знойдзе скульптара і зоймецца прасоўваннем яго праекта. Архітэктары часам баяцца, маўляў, я паставіў цудоўны шкляны будынак і зусім не хачу, каб прыйшоў скульптар з бруднымі рукамі і ўзвёў побач немаведама што. Праблема ва ўзаемаадносінах з архітэктарамі: нехта хоча супрацоўнічаць, а нехта — не.

Гістарычная тэма ў нас развіваецца даволі фатальна. Часта бывае, што мастак, які сфармаваўся ў стылі сацрэалізму, бярэцца за гістарычную скульптуру, і ў выніку мы бачым князёў ці друкароў, што мала адрозніваюцца ад чырвонаармейцаў ці народных камісараў. Яшчэ адзін шлях — з'яўленне элементаў кічу, нейкага лубачнага маньерызму. Як вы асабіста знайшлі сваю адметную стылістыку?

— Гісторыяй я захапляюся з дзяцінства, мая любімая літаратура — гістарычная. Творы на гэту тэму рабіў і ў Акадэміі мастацтваў. Януша Радзівіла, напрыклад, вырашыў у вобразе крылатага гусара. Я тыднямі сядзеў у бібліятэцы, адшукаў там старажытныя тамы з гравюрамі, выдадзеныя яшчэ да 1907 года. Вельмі падрабязна іх разглядаў. У гістарычным творы ты можаш нешта прыдумаць, памяняць, зрабіць мікс толькі тады, калі дакладна ведаеш матэрыял. Для вобразнасці нешта можна змяніць, стварыць гратэск. А разважаць пра тое, што нібы ў той час была кальчуга, — несур'ёзна і дзіўна. Напрыклад, з суаўтарам Вольгай Нячай мы рабілі помнік Міндоўгу, і яна прапанавала дзеля выразнасці зрабіць латы. А латы з'явіліся нашмат пазней. З аднаго боку, вобразнасць для мастацтва — важная рэч, але матэрыял ведаць трэба.

Як фарміравалася ўласная стылістыка? Вашы скульптуры — вельмі графічныя, выразныя па сілуэце. Важную ролю адыгрываюць фактуры, каларыстычнае вырашэнне...

— Я дасюль нешта шукаю. І не думаю, што дасягнуў дасканаласці. Мае інспірацыі — раманска-гатычная скульптура, перакладаю яе на сучасную мову. Люблю прапорцыі гэтых стыляў, наіўнасць вобразаў. Наконт графічнасці: лічу, што ў першую чаргу я павінен стварыць характэрны і яркі сілуэт, пасля яго трэба насычаць. Пры разглядзе твора найперш бачым сілуэт.

У працы на гістарычную тэму вы імкняцеся, каб налёт мінуўшчыны праяўляўся літаральна — з дапамогай асаблівых фармальных сродкаў...

— Памятаеце, я вам казаў пра ліцейшчыкаў. Пластылінавая мадэль — яшчэ не твор. У працэсе яго ўвасаблення ў бронзе можна рабіць таніраванне, ствараць падцёкі, дадаваць іржаўчыны, зеленаватага адцення. Таму мне заўсёды хочацца адліць пластылінавую работу, каб убачыць твор. Розніца між матэрыяламі вельмі істотная. Ляплю і ўжо адчуваю, як гэта будзе выглядаць у бронзе — якая будзе фактура з кожнага боку. Ад пачатку пра гэта думаю. Кожны этап працуе на стварэнне вобраза.

Зараз у майстэрні ў вас — адзін твор?

— Прыватная замова. І адна праца чакае адпраўкі ў ліцейку.

Лёс яе невядомы?

— Будзе стаяць у майстэрні. Магчыма, пакажу на выставе. Важна, што з кожным творам з'яўляецца новы досвед, мастак расце. Наступную зробіш ужо па-іншаму. Такі рух павінен адбывацца, бо чакаць, калі ў цябе будуць грошы, і марыць, што тады абавязкова зоймешся творчасцю і адальеш работу, — смешна. Важна пастаянна атрымліваць вопыт, каб адбываўся прафесійны рост. Бывае і так: нешта задумаў, у галаве пракруціў, намаляваў алоўкам, а ў бронзе атрымалася зусім не тое, што хацеў. Таму я зацягваю гэты працэс да ліцця ў бронзе, каб быць абсалютна ўпэўненым у канчатковым выніку.

З манументальных прац якія апошнія?

— «Войт» у Мінску і мемарыяльная дошка Янку Купалу ў Вільні, якую рабіў з Вольгай Нячай. Партрэт і верш, выгравіраваны яго почыркам. Манументальная рада прапанавала замяніць верш на краявід, але ў Вільні схіліліся да нашага варыянту. Там, дарэчы, усё вельмі сур'ёзна з усталяваннем аб'ектаў у горадзе, а мы ж думалі, што там свабодная Еўропа. Давялося прайсці ўзгадненне і ў мэрыі, і на манументальнай радзе, і ў нейкай камісіі пры Еўрасаюзе.

Што ў бліжэйшых планах?

— Іх шмат. Буду працаваць, а там паглядзім, што атрымаецца рэалізаваць. ■

ВОЛЬГА БАРШЧОВА

Дыялог з кампазітарам і часам

Штутгарцкая опера: сезон 2013—2014



ФОТА: А.Т.ШАЕФЕР / ШТУТГАРЦКАЯ ОПЕРА.

Нароўні са славутым балетам і драмай, якія працуюць у гэтым горадзе, Штутгарцкая опера з'яўляецца часткай Вюртэмбергскага дзяржаўнага тэатра. Пачынаючы з 1994 года, ён існуе па наступнай мадэлі, распаўсюджанай на нямецкіх землях: усе тры падраздзяленні дзейнічаюць аўтаномна ў мастацкіх і эканамічных адносінах пад кіраўніцтвам уласных інтэндантаў. У той жа час шэраг пытанняў (правядзенне будаўнічых і рэстаўрацыйных прац, узаемадзеянне з адміністрацыяй горада) курыруе адзіны інтэндант. Цяпер гэта Марк-Олівер Хендрыкс.

Гісторыя вюртэмбергскай оперы бярэ пачатак у XVII стагоддзі, але стары тэатр у рэнесансным стылі згарэў у 1902-м. Цяперашні будынак узводзілі з 1909 па 1912 гады па праекце мюнхенскага архітэктара Макса Літмана як Каралеўскі прыдворны тэатр. Ён складаўся з Вялікага і Малога дамоў. Тэатр адкрыўся 25 кастрычніка 1912 года ў Малым доме сусветнай прэм'ерай першай рэдакцыі оперы «Арыядна на Наксасе». Рыхард Штраўс асабіста дырыжыраваў уласным творам.

Восенню 1944 года Малы дом разбурыла авіябомба, і потым яго не адбудоўвалі. Ствараючы дэкарацыі да «Арыядны», якая ставілася ў Штутгарце ў 2012-м, да стагоддзя сусветнай прэм'еры, сцэнограф Ганна Вібрак аднавіла па чорна-белых фатаграфіях і каляровых малюнках Літмана інтэр'еры Малога дома, адрасаваўшы гледачоў у эпоху, калі, па выразе Ганны Ахматавай, яшчэ не пачалося «Сапраўднае Дваццатае Стагоддзе».

Вялікі дом, авальная шэрая напаўратонда побач з палацамрэзідэнцыяй вюртэмбергскіх герцагаў і каралёў, разлічаны на крыху больш за 1400 месцаў, пра што даведваешся не без лёгкага здзіўлення: зала здаецца зусім невялікай і ўтульнай. Яшчэ 200 месцаў прапануе Камерны тэатр у Новай дзяржаўнай галерэі. На столі здзяйсняюць свой адвечны круг знакі Задыяку. Зала афармлена ў шэрых, срэбных, жоўтых тонах, яе ўпрыгожваюць маскі і карона на цэнтральнай ложы. Простыя і ў той жа час няўлоўна вытанчаныя лініі перадаюць атмасферу нямецкага мадэрну з яго стрыманай абаяльнасцю і сціплай чароўнасцю. На штутгарцкай сцэне спявалі такія зоркі опернага небасхілу, як Энрыка Каруза, Рэната Тэбальдзі, Элізабет Шварцкопф, Біргіт Нільсан, Пласіда Дамінга.

Штутгарцкая опера — рэпертуарны тэатр, кантракты з выканаўцамі складаюцца мінімум на тры гады. Наяўнасць пастаяннай трупы забяспечвае якасць пастановак, якую, па меркаванні кіраўніцтва, не можа даць сістэма стаджыёне. Звычайна Штутгарцкая опера паказвае пяць прэм'ер на працягу сезона, рэпетыцыйны перыяд доўжыцца сем тыдняў. Акрамя таго, аркестр Вюртэмбергскага дзяржаўнага тэатра ладзіць сем сімфанічных і столькі ж камерных канцэртаў за год. Оперу падтрымліваюць прыватныя фундатары, самы буйны з іх — «Поршэ». Гледачы маюць магчымасць абмяркаваць спектаклі з камандай пастаноўшчыкаў і салістамі.

За час інтэнданцтва Клаўса Цэеляйна (1991—2006) калектыў шэсць разоў станавіўся оперным тэатрам года па версіі аўтарытэтнага часопіса «Опернвельт». Улічваючы колькасць нямецкіх оперных тэатраў (а іх больш за пяцьдзясят), гэта з'яўляецца немалым дасягненнем і дазваляе казаць пра Штутгарцкую оперу як пра адну з вядучых оперных сцэн не толькі Германіі, але і Еўропы.

Рэжысёр Ёсі Вілер, які з'яўляецца інтэндантам Штутгарцкай оперы з 2011 года і галоўнымі настаўнікамі лічыць Станіслаўскага і Брука, у сваёй працы зыходзіць з таго, што опера не можа быць музеем, сховішчам эскапістаў. Пастаноўкі павінны быць актуальнымі, звязанымі з тым гістарычным, культурным і эмацыйным досведам, які мае сучасны глядач.

Вось ужо дваццаць гадоў Вілер актыўна супрацоўнічае з рэжысёрам Сержыа Марабіта і сцэнографам Ганнай Вібрак — з тых часоў, як яны разам паставілі ў Штутгарце моцартаўскую оперу «Міласэрнасць Ціта». Сярод самых значных дасягненняў гэтай каманды нямецкія крытыкі называюць адзначаныя многімі ўзнагародамі пастаноўкі «Маісея і Аарона» Арнольда Шонберга, «Арыядны на Наксосе» Рыхарда Штраўса, «Самнабулы» Вінчэнца Беліні, «Альцыны» Георга Фрыдрыха Гендэля і вагнераўскага «Зігфрыда». Гэтыя спектаклі разлічаны на падрыхтаванага гледача, добра знаёмага як з гісторыяй мастацтва, так і з актуальнымі філасофскімі тэорыямі. Дастаткова часта рэжысёры асабіста прадстаўляюць уласныя канцэпцыі пастановак у межах традыцыйных для нямецкіх тэатраў лекцый у фае перад пачаткам спектакля.

Першая опера французска-нямецкага кампазітара Марка Андрэ «wunderzaichen» («Цудоўны знак») была ўпершыню паказана публіцы ў сакавіку 2014 года менавіта ў пастаноўцы рэжысёраў Вілера і Марабіта, а таксама сцэнографа Вібрак. Гэты спектакль — варыяцыя на тэму таго, што магло б адбыцца, калі б Ёган Рэйхлін, нямецкі гуманіст эпохі Адраджэння, які прысвяціў жыццё вывучэнню габрэйскай культуры, быў нашым сучаснікам і прыляцеў у Ізраіль. Андрэ — вучань знакамітага нямецкага кампазітара Хельмута Лахенмана, стваральніка «канкрэтнай інструментальнай музыкі», і, адпаведна, эксперыментуе з гукам не толькі праз музычныя інструменты, але выкарыстоўвае паўсядзённыя шумы, уводзіць электронную музыку, шэпт. Адным з самых важных у «Цудоўным знаку» з'яўляецца характэрны гук, калі супрацоўнікі памежнай службы ставяць пячатку ў пашпарт.

У спектаклі відавочна праступаюць рысы, характэрныя як для сучасных оперных пастановак, так і для contemporary art.


«Цудоўны знак» («wunderzaichen») Марка Андрэ.

Напрыклад, паломнікі і турысты, якія на пачатку спектакля запаўняюць сцэну — залу чакання аэрапорта Бэн-Гурыён, вадзілі смычкамі ад кантрабаса па разрэзаных, каб можна было надзець іх на руку, пластыкавых шкляначках. Першая думка — гэта павінна, напэўна, пашырыць нашы слыхавыя ўяўленні. Але ўсё апынулася больш складана, як растлумачвае ў буклеце музычны крытык Юлія Спінала: «Калі 74 харысты на пачатку оперы праводзяць смычкамі ад кантрабаса па пластыкавых шкляначках, Андрэ выбудоўвае аптычны знак злучнай аркі, якая служыць мостам паміж юдаізмам і хрысціянствам і якую меў на ўвазе Ёган Рэйхлін, першы гебраіст, які займаўся даследаваннем хрысціянства». Дадзенае тлумачэнне ніяк нельга вывесці самастойна, інтуітыўна значэнне дзеяння не схопліваецца, мастацкая падзея знаходзіць сэнс толькі ў сувязі з каментарыем, які сам з'яўляецца неад'емнай часткай твора.

У сезоне 2011—2012 гадоў галоўным рэжысёрам Штутгарцкай оперы стала Андрэа Мозес. На працягу трох гадоў з уласцівай ёй энергіяй і тэмпераментам Мозес паставіла «Асуджэнне Фаўста» Гектара Берліёза, «Воцака» Альбана Берга, «Дон Жуана» Вольфганга Амадэя Моцарта, «Іфігенію ў Аўлідзе» Крыстафа Глюка, «Папялушку» Джаакіна Расіні, «Фальстафа» Джузэпе Вердзі і «Багему» Джакама Пучыні. У канцы сезона 2013—2014, па прычынах, пра якія ў нямецкай прэсе толькі здагадваюцца, Андрэа Мозес пакінула свой пост. «Я хацеў бы ў будучым шырэй адчыніць дзверы тэатра для запрошаных рэжысёраў», — тлумачыў інтэндант оперы Вілер. У наступным сезоне Мозес, ужо як запрошаны рэжысёр, паставіць у тэатры «Хаваншчыну» Мадэста Мусаргскага.

Мозес звычайна арганізуе сцэнічнае дзеянне ў адпаведнасці з наступным прынцыпам: падзеі разгортваюцца ў сучаснасці і падаюцца ў сацыяльна-крытычным ракурсе. Не выклікае сумневаў уменне рэжысёра трымаць інтрыгу да апошняга і напаўняць сэнсам заключныя моманты спектакля, менавіта там знаходзіцца ключ да інтэрпрэтацыі пастаноўкі.

Так, на прыкладзе Папялушкі з пастаноўкі Мозес выразна відаць, якія змены перажывае ў сучаснай культуры вобраз ідэальнай жанчыны. Папялушка валодае іншымі якасцямі, чым традыцыйныя прыгажосць, працавітасць, дабрыня і пакорлівасць. Хоць і ў гэтым рэжысёр ёй не адмаўляе, на першы план выходзяць такія каштоўныя рысы, як розум і здольнасць да творчасці. Анжаліна (яна ж — Папялушка) паўстае ў вобразе калі не інтэлектуалкі, дык прынамсі жанчыны ўнутрана свабоднай. Халодны, цынічны свет офіса (а не палаца), дзе пад вонкавай рэспектабельнасцю хаваюцца грубыя заганы, — месца, у якім жыве дон Раміра (у першапачатковай версіі лібрэта ён — прынц Салерна). Прастора Анжаліны — маламетражная мяшчанская кватэра. У канцы спектакля гераіня, узяўшы за руку прынца, пакідае абодва недарэчныя і непаўнавартасныя светы. Папялушка ўцякае, скінуўшы туфлікі на абцасах, — значыць, адмаўляецца ад аднаго з сучасных знакаў жаноцкасці дзеля свабоды.

Тут варта згадаць пра чароўныя і бездакорныя спевы Дыяны Халер, якой у 2013 годзе партыя Анжаліны прынесла тытул лепшай маладой спявачкі Германіі па версіі «Опернвельт». Яе мецца-сапрана — крышталёва чысты гук, моцны і насычаны на ўсім дыяпазоне, ён зачароўвае з першых імгненняў. Халер родам з Харватыі, дэбютавала на сцэне Штутгарцкай оперы пяць гадоў таму ў партыі аднаго з пажоў у вагнераўскім «Парсіфалі». У 2010 годзе яна ўвайшла ў трупу тэатра, у 23 гады стала самай маладой артысткай. На яе рахунку партыі Керубіна ў «Жаніцьбе Фігаро», Глашы ў «Каці Кабанавай», Лауры ў «Луізе Мілер», Фенены ў «Набука».


«Папялушка» Джаакіна Расіні.
Дыяна Халер (Анжаліна),
Богдан Міхай (Дон Раміра).



«Фальстаф» быў пастаўлены ў Штутгарцкай оперы да двухсотгоддзя з дня нараджэння Вердзі. Праграму, прымеркаваную да знамянальнага юбілею, склалі таксама «Набука» і нязменная «Травіята». Запрошаныя тэатрам прафесары прачыталі шэраг лекцый пра музыку Вердзі ў яе сувязі з музыкай сучасных кампазітараў, а таксама на тэмы, падобныя да гэтых: «Паміж 1842 і 1893: ад ганарыстасці прымадон да тыраніі дырыжораў» або «Опера як бізнес».

Фальстаф у спектаклі Мозес — постаць хутчэй трагічная, чым камічная, і невыпадкова на галоўную ролю запрасілі баса-барытона Альберта Дохмена, вядомага выканаўцу партыі Вотана ў вагнераўскім «Зігфрыдзе». Гаворка ідзе пра разумнага чалавека з высакародным аблічам, які праз асаблівасці сваёй асобы не з'яўляецца карысным для сучаснага грамадства. Знакамітая фінальная рэпліка Фальстафа «Tutto nel mondo e burla» («Увесь свет — жарт») у вольным нямецкім перакладзе падаецца як «Alles auf der Welt ist Betrug» («Усё ў свеце — падман»). Тэма згасання арыстакратычных ідэалаў, акрэсленая ўжо Шэкспірам, набывае ў версіі Мозес іншае гучанне. Калі ў шэкспіраўскіх п'есах дзеецца перадусім пра перамогу буржуазіі, якая аказваецца разумнай і знаходлівай, у той час як дваранін не валодае сваёй галоўнай добрай якасцю — гонарам, то ў спектаклі Мозес паказана ілжывасць і пустэча свету позняга капіталізму, у якім няма месца душэўнай свабодзе, арыстакратычным каштоўнасцям і рыцарам. «Фальстаф» набывае тым самым левы пафас.

Вельмі запамінальнымі атрымаліся вобразы гераіні Нанеты (Памеза Матшыкіза) і яе каханага Фэнтана (Атала Аян). Здавалася б, падобную дзяўчыну і такога хлопца можна лёгка сустрэць, скажам, у прыгараднай штутгарцкай электрычцы. Але відавочныя індывідуальнасць і патэнцыял маладых артыстаў, якія ўвасобілі гэтых персанажаў.

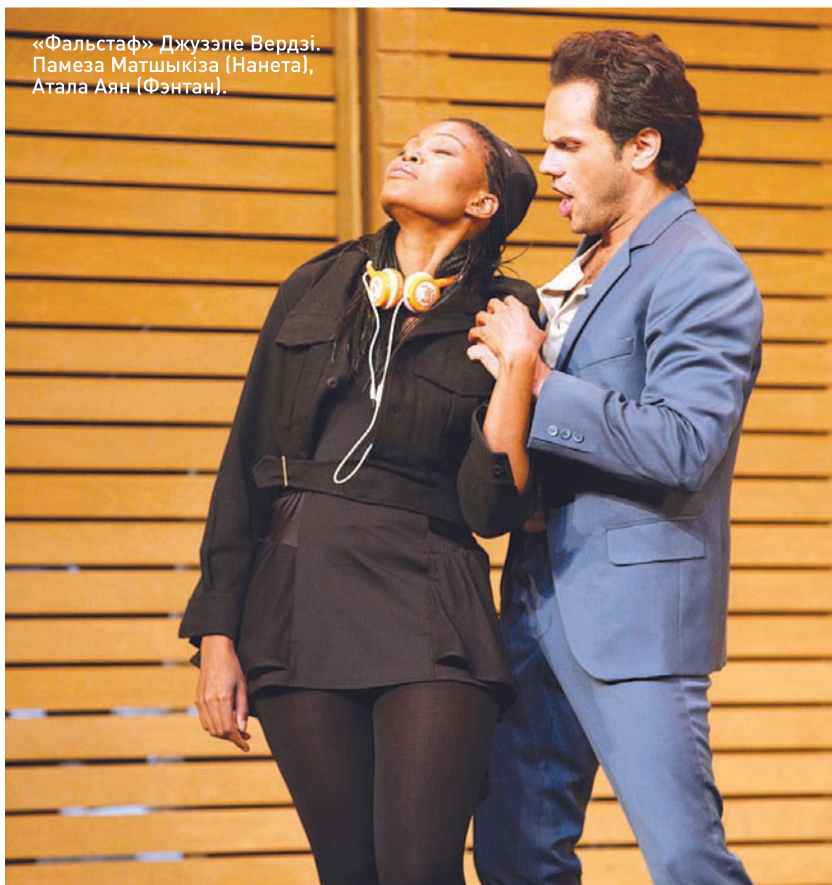
Памеза Матшыкіза, спявачка з Паўднёвай Афрыкі, валодае голасам арыгінальнага тэмбру: гэта цёмнае, багатае адценнямі, глыбокае і аб'ёмнае, але чыстае сапрана. Нядаўна яна выпусціла дэбютны альбом «Галасы надзеі», у якім пераплятаюцца оперныя арыі і традыцыйныя песні на паўднёваафрыканскай гаворцы, з характэрнымі толькі для гэтай мовы клацаючымі гукамі. Бразільскага тэнара Аталу Аяна нямецкія крытыкі нездарма параўноўваюць з маладым Хасэ Карэрасам. Атала Аян сучасны ў сваіх рухах і ў той жа час гарачы, непасрэдны ў выражэнні любоўных пачуццяў. Гэтая тэнаровая гарачыня адчуваецца менавіта як дарэчная, жыццёвая, натуральная, быццам мужчыны сапраўды так сёння размаўляюць з каханымі жанчынамі.

Жалезная рука дырыжора-пастаноўшчыка Сільвена Камбрэлінга адчувалася на працягу ўсяго спектакля: выкананне было вельмі дакладным. Дакладным, але не вытанчаным. «Фальстаф» у інтэрпрэтацыі галоўнага дырыжора Штутгарцкай оперы гучаў даволі рэзка і цяжкавата — як нямецкая, а не італьянская опера.

Сільвен Камбрэлінг заняў пост галоўнага дырыжора ў папярэднім сезоне (2012—2013), падпісаў кантракт на чатыры гады. Яго першай прэм'ерай была опера Эдысона Дзянісава «Пена дзён». У дырыжора багатая біяграфія. Ён нарадзіўся ў Ам'ене ў 1948 годзе. У юнацтве здымаўся ў французскіх серыялах, іграў на трамбоне ў Нацыянальным аркестры Ліёна. На працягу саракагадовай дырыжорскай кар'еры супрацоўнічаў з такімі тэатрамі, як Метраполітэн-опера, Опера Бастыліі, Ла Скала, Венская опера, быў галоўным дырыжорам Франкфурцкай оперы.

Шырокая дыскаграфія адлюстроўвае ярка выяўленае імкненне Камбрэлінга адначасова з класічнымі шэдэўрамі выконваць музыку кампазітараў XX і XXI стагоддзяў. Музыкант запісаў свае інтэрпрэтацыі як твораў Берліёза, Бетховена, Брукнера, Дворжака, Мендэльсона, так і Апергіса, Рыма, Бусманса, Ланга, Шарына. Акрамя таго, у суправаджэнні аркестра Метраполітэн-оперы менавіта пад яго кіраўніцтвам


«Яўген Анегін» Пятра Чайкоўскага. Андрэй Бандарэнка (Анегін), Рэбека фон Ліпінскі (Тацццяна).


«Фальстаф» Джузэпе Вердзі. Памеза Матшыкіза (Нанета), Атала Аян (Фэнтан).

быў запісаны дыск «Ганна Нятрэбка: лепшыя жывыя выступленні ў Метраполітэн Опера», дзе прымадонна выконвае арыі з опер «Вайна і мір», «Пурытане», «Рамэа і Джульета», «Дон Паскуале».

У інтэрв'ю драматургу Патрыку Хану Камбрэлінг сцвярджаў: «У большай ступені, чым рэжысура, мяне цікавіць драматургія твора. Таму я вывучаю партытуру ў дэталях: кожную ноту, кожную кропку, рыску, коску! Мае партытуры — вельмі пярэстыя, таму што ўвесь час раблю свае пазнакі. Лібрэта чытаю датуль, пакуль не вывучваю амаль на памяць. Напярэдадні першай гутаркі з рэжысёрам у мяне ўжо ёсць вызначаная ўнутраная карціна. Але сам не магу яе візуалізаваць, у мяне ёсць хутчэй агульнае псіхалагічнае і паэтычнае ўражанне».

Аднак яшчэ больш яркія ўспаміны пакінула пасля сябе праца маладога музыканта з Аўстраліі Саймана Х'юіта, які дырыжаваў «Яўгенам Анегіным». Аркестр пад кіраўніцтвам Х'юіта абрынуў на гледачоў іскрысты вадаспад празрыстых гукаў, узнёслых і па-рахманінаўску гарачых. Яны пераліваліся мноствам адценняў супярэчлівых чалавечых пачуццяў і перажыванняў. Хоць пастаноўку «Анегіна» ў Штутгарцкай оперы нельга назваць бездакорнай, адчуванне шчасця дзякуючы Х'юіту не пакідала на працягу ўсяго спектакля.

У «Анегіне» рэжысёр Вальтраўд Ленер асэнсоўвае працэсы сацыяльнай мабільнасці ў грамадстве, якое імкліва трансфармуецца з сацыялістычнага ў капіталістычнае. Мастак-пастаноўшчык Кацука Ватанабэ мадэлюе тры сацыяльна-архітэктурныя прасторы. Узыходжанне Тацццяны па прыступках сацыяльнай лесвіцы пачынаецца на фоне панэльнай забудовы на ўскраіне горада. Ларына — домаўласніца, здае ў найм танныя кватэры. Пры дапамозе падрадчыка і патэнцыйнага зяця Ленскага яна пачынае генеральны рамонт сваіх уладанняў. Да імянін Тацццяны прымеркавана імпрэза адкрыцця абноўленых апартаментаў, з тэрасамі і басейнам. У фінале оперы мы аказваемся на фешэнебельным гарналыжным курорце, нібы на іншай планеце. Гарналыжныя гарнітуры нагадваюць скафандры, і гэты снежны псіхадэлічны космас — не такая ўжо і дрэнная рамка для вечнай драмы.

Напрыканцы застаецца сказаць, што Штутгарцкая опера — безумоўна, рэжысёрскі тэатр: для артыста важней не парушыць неасцярожным рухам інтэлектуальны сэнс задуманай пастаноўшчыкам мізансцэны, ніж выказаць у вольным жэсце імправізацыі моцную эмоцыю, захапіўшы ёю гледача. Аднак рэжысёрам тут вельмі рэдка здраджвае густ, спектаклі застаюцца дакладнымі ў дачыненні да музыкі і цесна паяднанымі з лібрэта, а інтэрпрэтацыі не з'яўляюцца ў такой ступені радыкальнымі, як, напрыклад, у Гамбургскай оперы.

Падобны шлях надзвычай імпануе: аўтэнтычнае прачытанне, па сутнасці, не толькі немагчымае, але і непатрэбнае. Да таго ж трэба ўлічваць шлях, які прайшло чалавецтва з моманту стварэння той ці іншай класічнай оперы, паставіць і праспяваць усё так, як было ў XIX стагоддзі. Мы маем іншы досвед бытнавання ў прасторы і ў часе, інакш перажываем сваю ідэнтычнасць і адчуваем сваё цела, змянілася наша эмацыйная сфера. Мы чуем іншымі вушамі і бачым іншымі вачыма.

І многае можам дадаць да арыгінала, нават зыходзячы з таго, што знаёмыя з гісторыяй яго існавання. Нават пастаноўка ў гістарычных інтэр'ерах цікавая толькі тады, калі ў ёй адлюстраваны сучасныя веды пра пэўную эпоху і яны дазваляюць адкрыць для сябе нешта новае, апроч ходкіх штампаў і музейна-класічных чытанняў (з імі заўсёды можна пазнаёміцца па відэазапісах). Займае не столькі жаданне трапіць у жыццёвы свет аўтара, каб як мага больш поўна зліцца з ім, колькі дыялог з кампазітарам. У спробе здабыць тую праўду, якая з'яўляецца для нас агульнай. Праўду, якую мы можам зразумець і падзяліць, улічваючы наш актуальны досвед і кантактуючы з творам на той адлегласці, якую прайшла гісторыя культуры. ■

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

Два крылы для галерэі

«Арт-Вільнюс 2014»

Міжнародны кірмаш сучаснага мастацтва «Арт-Вільнюс 2014», што сёлета прайшоў у пяты раз, прадстаўляў мастацкія галерэі — гэтым годам іх было 65 з 18 краін свету. Крэатыўны дырэктар Эрык Шлосер узначаліў праект пасля досведу правядзення «Арт-Масквы 2013».



Экспазіцыя галерэі «Wolkonsky».

Я не чакала ад «Арт-Вільнюса» такога «парада планет». Велізарныя карпусы «LitExpo» былі вольна размешчаны ў Вінгіс-парку, у кожным — па два паверхі. Панавала атмасфера майстэрняў, дзе ўсё па сутнасці і нічога лішняга. Уражвала разнастайнасць імёнаў: кожная галерэя прадставіла не толькі эскізы праектаў, але і сваіх аўтараў — праз альбомы, відэа, партфоліа, паштоўкі.

Упершыню на «Арт-Вільнюсе» быў вылучаны прыярытэтны кірунак — фатаграфія. Літоўская фатаграфічная школа вядомая ў свеце, яе рэпутацыя ў постсавецкіх краінах вельмі высокая. Верагодна, таму мясцовых галерэй было шмат, уключаючы стэнды Мастацкай акадэміі і Саюза фотамастакоў. Паказы зладзілі і муніцыпальныя галерэі, і калегі з Панявежысу, Каўнаса і Клайпеды. Падкрэсліваю гэты факт, каб стала зразумелай геаграфія праекта — вонкавая (Аўстрыя, Грузія, Італія, Францыя) і лакальная. Глядач атрымаў магчымасць не толькі параўнаць працы ўдзельнікаў, але і адчуць розніцу паміж імі. Напрыклад, паміж Эндзі Уорхалам, якога прывезлі расіяне, і лепшымі — паводле журы — аўтарамі.


Андрыс Пукіс. Аўдыенцыя. Інсталяцыя. 2014.

Сярод іх — беларускі фатограф Ігар Саўчанка. Улічваючы ўзровень фотамастацтва ў Літве і адпаведна — крытэрыі экспертаў, перамога значная. Шчыра кажучы, мы пачулі шмат захопленых водгукаў пра творы нашага аўтара.

У кірмашы, як звычайна, удзельнічалі дзве беларускія галерэі — «Ў» і «ЛаСандр-арт». Першая прадставіла «Унікаты» Ігара Саўчанкі і «Магічных жывёл» Андрэя Лянкевіча. Другая — жывапісны цыкл «Белая сюіта» Анатоля Кузняцова. Згадваючы эскізы праектаў, я мела на ўвазе і «Ў», якая пайшла па гэтым шляху: паказала іх часткова. Побач можна было ўбачыць і купіць фатаграфіі Ігара Саўчанкі, Максіма Шуміліна і Міхаіла Лешчанкі, альбомы Сяргея Ждановіча…

Лепшай галерэяй была названа мюнхенская «Wolkonsky», якая ювелірна злучыла працы Еок Сеон Кіма з Карэі і Уда Рутшмана з Германіі. Не вазьмуся пераказваць гэту канцэптуальную гісторыю: запамінальны Уда здолеў зрабіць яркае ўражанне ўсяго толькі з дапамогай сталёвага дроту, то складзенага ў шкляныя кубы, то самотна перасякаючага цэнтр стэнда, сцяну… Аўтар нездарма вывучаў філасофію і архітэктуру: напружаныя лініі азначалі працяглаць жыцця, траекторыі палёту, амплітуды ваганняў і іншыя падзенні лістоты ўвосень. У найвышэйшай ступені фармальна. Атрымалася прыгожа.

Эгле Рыдзікайтэ з Вільнюса была названа лепшай мастачкай. Яе «Спадчына. Бабуліны хусткі» — нешта вельмі хатняе,



Данас Алекса. Аўтапартрэт. Метал, гіпс. 2014.

каб не сказаць «трывіяльнае». Якраз тут лініі жыцця ў наяўнасці: мастачка бярэ за аснову рэальныя хусткі, тэкстыль і афармляе іх як аб'екты. І хоць сам прыём зразумелы, кожную хустку разглядаеш з захапленнем. Выведзеныя з побытавага кантэксту, яны працягваюць распавед сваёй уладальніцы. Нешта ёсць у простых рэчах, што робіць іх такімі незвычайнымі…

У маладзёжнай намінацыі арганізатары адзначылі Андрыса Пукіса з інсталяцыяй «Аўдыенцыя». Мастак з Каўнаса вертыкальна паставіў шэраг крэслаў і вольна размясціў яшчэ некалькі месцаў для публікі. Усё гэта — насупраць велізарнага пластыкавага экрана зялёнага колеру. Падаецца, асноўнай тэмай тут была поўная беспрытульнасць, несувымернасць і татальнае несупадзенне. Цікавым падаўся наступны факт: Андрыс пазначаны ў каталогу кірмашу як уладальнік галерэі «Post». У гэтай якасці ён паказаў выдатную серыю Данатаса Станкевічуса «Распродаж». Нягледзячы на тое, што ў праекце праведзена пэўнае даследаванне, мне не хацелася б тлумачыць ідэю Данатаса так сур'ёзна: мяркую, гэта сатыра плюс імітацыя. Мастак купіў на барахолцы кічавыя малюнкі і такія ж рамкі, прычым самыя розныя, нешта зняў сам, злучыў у адзінае цэлае і стаў паказваць на мастацкіх выставах. У прац, калі яны выстаўлены галерэяй, з'яўляецца кошт, а з кожнай новай публікацыяй пра вернісаж кошт расце. На фінішы ланцужка дзеянняў па сімуляцыі творчасці аўтар пакажа працы на рынку. На рэальным кірмашы ўладальнікі павінны будуць неяк адрэагаваць наператварэнне сваёй «прыгажосці» ў «арт-аб'екты», якія займелі высокі кошт. Пытанне да гледача: за што мы плацім грошы?

Ключавая дылема, якая цікавіла мяне падчас знаёмства з «Арт-Вільнюсам», наступная: мастацтва камерцыйнае/не камерцыйнае. Вядома, галерэі маюць на мэце продаж. Асноўная публіка — куратары, калекцыянеры, выдаўцы, верагодна, патэнцыйныя фундатары. Звычайных наведвальнікаў таксама нямала.

На такой маштабнай пляцоўцы галерэі не захацелі абмяжоўваць сябе ўтылітарнымі мэтамі. Многія прадэманстравалі прафесійныя арыенціры, што, як сцяжкі ў паляўнічых, маячаць дзесьці наперадзе. Як інакш можна растлумачыць прысутнасць на кірмашы «Плошчы» Уладзіміра Тарасава? Слова «Новочеркасск» выкладзена кулямі на 40 квадратных метрах тратуарнай пліткі. Ці гільзы. Хто-небудзь такое набывае? Сцяна з процігазаў, абломкаў труб, камянёў і дзеравяк — усё змярцвела-белага колеру — вывальваецца ў залу з дзіўнага жарала, тыпу гіганцкай мясарубкі. Гэта «Зялёны лес — белае мора» Саўлюса Ваціекунаса. Каму патрэбен «Аўтапартрэт» Данаса Алексы — аголены чалавек у калясцы з супермаркета? Які ландшафт, акрамя public art, гэта вытрымае? Замоўцам такога роду рэчаў можа быць дзяржава ці буйная інстытуцыя. Магчыма, адукацыйная. Мы пабачылі на кірмашы цэлую супольнасць галерэй, што прапануюць грамадству своеасаблівы камертон, зададзеную планку.

Былі там і іншыя зоркі. Узыходныя — дакладна. Якасць праектаў у цэлым высокая. Працы для салона — тыя, што кормяць галерэі кожны дзень, без пафасу і высокіх узнагарод, і творчыя праекты — як сузлучаныя пасудзіны: адно падсілкоўвае другое. Цяжка параўнаць гэту сітуацыю з мінскай, дзе арт-рынку практычна няма. А салонам лічацца творы, далёкія ад мастацтва і тым больш — ад актуальнасці і вастрыні.

Што да фатаграфіі… Вядучы трэнд не новы, але не менш прывабны. Гэта «фатаграфія для дакумента», праца з архівамі 1960—1980-х, пераасэнсаванне савецкага мінулага. Рэфлексіі на тэмы памяці, траўмаў, цэласнасці і прабелаў — пераацэнка фактаў нядаўняй гісторыі пад сілу такой фатаграфіі. Літоўская галерэя аддзялення Саюза фотамастакоў у Каўнасе, латышская «Maksla Xo», «Кантэйнер» з Тбілісі, англійская «Pitt» прапануюць бачыць у дакуменце не столькі канстатаванне вонкавага, колькі рух у глыбіню.





Экспазіцыя галерэі «Ў».

Што дае галерэі ўдзел у міжнародным арт-кірмашы? Як мяняецца яго фармат? З такімі пытаннямі я звярнулася да заўсёдніка праекта — дырэктара галерэі «Ў» **Валянціны Кісялёвай**:

— «Арт-Вільнюс 2014» па напаўненні можна параўнаць з самым першым паказам, калі таксама было прадстаўлена каля 60 галерэй. Цяпер адбылася пэўная змена вектара, хоць кірмаш заўсёды меў вялікі патэнцыял. Дарэчы, Вільнюс — самае ўдалае ў Цэнтральнай Еўропе месца для такіх праектаў.

Быў момант, калі здалося, што «Арт-Вільнюс» не выжыве. Але тады яго вельмі сур'ёзна падтрымала дзяржава, кірмаш наведала Прэзідэнт, глядзела стэнды. На мой погляд, новы крэатыўны дырэктар Эрык Шлосер арганізаваў усё вельмі пісьменна і правільна, прыехалі сур'ёзныя калекцыянеры, якія штогод і з задавальненнем праглядаюць такія сур'ёзныя паказы, як «Арт-Базель».

Паспяховай была праца валанцёраў. Увогуле кірмаш прадуманы і заўсёды добра падрыхтаваны, нягледзячы на тое, што каманда арганізатараў зусім невялікая. Яе ўзначальвае Дыяна Стамене, дырэктар галерэі «Meno Nisa» і кіраўнік Асацыяцыі літоўскіх галерэй. Дыяна — персона актыўная, камунікабельная і разважная, мы даўно з ёю супрацоўнічаем.

Наша галерэя з «Арт-Вільнюсам» аднаго ўзросту, і дзве ўзнагароды за пяць гадоў — гэта вельмі прыемна. У 2012 годзе «Ў» была названа лепшай галерэяй з праектам «Яна не можа казаць "неба"». Адкрыццё кірмашу і ўзнагароджанне трансляваліся па тэлебачанні ў рэжыме анлайн, і мяне ўразіла, што радавыя гараджане потым распытвалі нас пра гэтую падзею. Для сябе я вылучыла праекты Данатаса Станкевічуса «Распродаж» і Вітаўса Станіоніса «Фатаграфіі для дакументаў». Мы плануем паказаць іх у сваёй галерэі.

Калісьці «Арт-Вільнюс» стаў для нас вельмі добрай стартавай пляцоўкай. Кожны год мы атрымліваем тут вялікую колькасць новых і дзейсных кантактаў. ■

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

Водгук горада

Спектаклі-падарожжы ў Вільнюсе і Мінску

Кажам «site-specific» — уяўляем закінуты будынак, які нам прапануюць асвоіць з дапамогай тэатральнай пастаноўкі. Кажам «вулічны тэатр» — уяўляем святочнае касцюміраванае шэсце з хадулямі, жанглёрамі і акрабатамі. Аднак межы плыні вулічнага тэатра і жанру site-specific (тэатр спецыяльна падабраных месцаў) насамрэч куды шырэйшыя. А пры іх спалучэнні замест выбуховага выніку можа атрымацца спектакль-падарожжа з містэрыяльным адценнем, які прапануе гледачу звярнуць увагу на горад як прыкметную, асаблівую прастору. І да таго ж — па-новаму асэнсаваць сябе ў ёй.

ГОРАД УЖО ГАТОВЫ

Ready-made («ужо зроблены») — тэхніка мастацтва, якая выкарыстоўвае для стварэння твора гатовыя аб'екты, прадметы, тэксты шляхам перамяшчэння іх з немастацкай прасторы ў мастацкую, дзе якасці аб'екта здольныя праявіцца па-новаму. Гэтая тэхніка стала асновай для спектакля «Стрытвокер», які славенскі тэатр «KUD Ljud» паказаў на II Мінскім форуме вулічных тэатраў.

«KUD Ljud» неаднаразова выступаў у Беларусі, і гледачы ўжо прывыклі да крыху эпатажнага славенскага пачуцця гумару. Так, даслоўна назву спектакля «Стрытвокер» з англійскай мовы можна перакласці як «прастытутка». Аднак змест пастаноўкі пераконвае гледачоў, што ўбачанае нельга ўспрымаць літаральна. Сцяна і клумба — гэта ўжо не проста сцяна і клумба, а арт-аб'екты. Ну а «streetwalker» — гэта не проста слова, а гульня каранёў, з якіх яно складаецца: street — вуліца і walk — прагульвацца. Той, хто гуляе па вуліцы.

Славенскі рэжысёр Яша Енул, беларускі экскурсавод Аляксей Стрэльнікаў і яго памагатыя запрасілі гледачоў прагуляцца па галерэі ready-made аб'ектаў (некалькі вуліц Верхняга гораду, якія сталі прасторай з экспанатамі). Іронія і пачуццё гумару стваральнікаў спектакля пераўвасобілі сцяну чырвона-аранжавага колеру ў твор Марка Роткі; знак «Дарожныя работы» — у палатно вядомага славенскага мастака Юрэ Занкіча «Тата раскрывае пляжны парасон»; а на адным са схілаў пагорка размясціўся сучасны «Сняданак на траве».

Крыху больш чым за гадзіну гледачоў пераканалі: мастацтва ва ўсіх яго праявах і незвычайныя рэчы ўжо існуюць вакол, створаныя прасторай, што атачае гараджан. Варта толькі пільна прыгледзецца ды правесці аналогіі. І па-іншаму адчуць свой горад.

ГОРАД: ХТО Я Ў ІМ?

Вулічны спектакль «Ці Дон Кіхот я?» быў паказаны сёлета на традыцыйным вільнюскім фестывалі «Ноч культуры», што на адну ноч ператварае сталіцу Літвы ў суцэльны арт-аб'ект. Увогуле незалежны праект «Ці Дон Кіхот я?» пастаўлены на сцэне, але рэжысёр Агнія Лявонава, сцэнограф Ірына Камісарава і акцёры адаптавалі яго для гарадской прасторы, тым больш гаворка ў спектаклі вядзецца пра сучаснае сталічнае жыццё.

Дон Кіхот (Айніс Старпіршціс) вядзе за сабой натоўп гледачоў ад Вострай Брамы да аднаго з вільнюскіх двароў. На шляху ён знаходзіць сабе Санча Панса (фактычна наймае збраяносца за грошы) і Дульсінею Табоскую (выратоўвае прастытутку ад рабаўніка каля аднаго з касцёлаў). А таксама здзяйсняе шэраг подзвігаў, якія робяць жыццё ў Вільнюсе лепшым. Часам у гэтых подзвігах праступае палітычная сатыра. Так, у адным з эпізодаў гледачы разам з Дон Кіхотам закідваюць часныком вампіра Закулу, імя якога, а таксама перамяшчэнне на сігвэе выразна намякаюць на мэра Вільнюса Артураса Зуокаса. Але большасць матываў сацыяльна афарбаваныя. Дон Кіхот выратоўвае самазабойцу, дапамагае прафесару справіцца з нахабным кантралёрам, з'яўляецца ў адным з багемных бараў Вільнюса і спрачаецца з «залатой моладдзю».

Важна заўважыць варыянтнасць адносін тэатральнага дзеяння з гарадскім асяроддзем. У «Стрытвокеры» і гледачам, і акцёрам была адведзена роля назіральнікаў, што лагічна ў выпадку выкарыстання ідэі «горад як галерэя». «Ці Дон Кіхот я?» вымагаў ад акцёраў актыўнага асваення прасторы, нават супрацiўлення ёй, аднак гледачоў з поля назіральнікаў не выводзіў. Акцёры ладзілі бойку на прыступках касцёла (а людзі, што з яго выходзілі, патраплялі ледзь не на «сцэну»), завіталі ў сапраўдны бар, не ўсе наведвальнікі якога былі папярэджаны пра спектакль, залазілі на помнікі і аўтобусныя прыпынкі. А гледачам прапаноўвалася ўсё гэта пабачыць і адчуць сябе па-новаму ў знаёмым горадзе, які ў дадзеным выпадку выступаў сімвалам чалавечага жыцця ўвогуле.

У фінале тых, хто адолеў усе дзесяць кропак даволі доўгага для вулічнага спектакля маршруту па Старым горадзе, пасвячалі ў рыцары. Акцёры раздавалі прысутным кардонныя мячы з упэўненасцю: самаідэнтыфікацыя ды ініцыяцыя прайшлі паспяхова, і пасля таго, што адбылося з гледачамі на вуліцах Вільнюса, кожны з іх стаў Дон Кіхотам, здольным змяніць жыццё да лепшага.

«Ці Дон Кіхот я?» відавочна звяртаецца да сярэднявечнага жанру містэрыі. Падставы, каб зрабіць такую выснову, — перамяшчэнне дзеяння і людзей у гарадской прасторы, іх уключанасць у дзеянне, рэальнае адлюстраванне ў пастаноўцы гарадскога жыцця, якое, аднак, сінтэзуецца з «высокім» сюжэтам (подзвіг Дон Кіхота), што ў сённяшніх рэаліях здольны замяніць больш звыклы для містэрыі сюжэт рэлігійны.

ГОРАД ВАКОЛ НАС

Такім чынам, гарадская прастора здольная арганічна спалучаць розныя традыцыі, кірункі, плыні, жанры, незалежна ад таго, калі яны з'явіліся — у сярэднявеччы, як містэрыя, ці некалькі дзесяцігоддзяў таму, як site-specific ды ready-made.

Да таго ж гарадское асяроддзе валодае водгукам, які не можа даць звычайная тэатральная зала: прыродныя з'явы, атмасфера, акустыка, архітэктура, гістарычная памяць месца адклікаюцца на тэатральнае дзеянне і ўплываюць на яго. Прыклад двух апісаных вышэй спектакляў паказвае: роля гэтага водгуку сёння вырасла настолькі, што без істотнай адаптацыі пастаноўка не можа быць перанесена ў іншае месца. Ідэю можна выкарыстаць: зладзіць галерэю пад адкрытым небам у Амстэрдаме, адправіць Дон Кіхота наводзіць парадак у Санкт-Пецярбургу. Але ж канкрэтны спектакль можа быць сыграны толькі ў канкрэтным горадзе і нават у пэўнай яго частцы.

Ёсць яшчэ адна асаблівасць, якая заахвочвае рэжысёраў працаваць з горадам як тэатральнай пляцоўкай. Такі від тэатральнай камунікацыі прадугледжвае адваротную яе паслядоўнасць: не гледачы прыходзяць у тэатр, а тэатр выходзіць да гледачоў, у тым ліку і да тых, хто не чакаў яго пабачыць. Аднак у той жа час гэта асаблівасць стварае экстрэмальную сітуацыю

«Ці Дон Кіхот я?»
Фестываль «Ноч культуры». Літва.





«Стрытвокер».
ІІ Мінскі форум вулічных тэатраў.

ў выглядзе нечаканых рэакцый людзей і прасторы наўкола. Не ўсе рэжысёрскія задумы могуць быць здзейснены, бо, як правіла, тэатральныя пастаноўкі ў горадзе не ізалююцца, а таму машыны будуць рухацца, мінакі — спяшацца па сваіх справах, а супрацоўніца музея «Дом Ваньковічаў» — патрабаваць зняць з помніка чырвоны бант. Аднак эфект асаблівага яднання выканаўцы і гледача, эмацыйнага ўздзеяння на гледача, таго, як раскрываецца перад ім прастора і як ён раскрываецца ў ёй, безумоўна, варты пэўных страт. Тым больш, што эфект ад пастаноўкі праяўляецца паволі і вельмі індывідуальна: гледачы вымушаны вяртацца ў тое ж месца, дзе праходзіў спектакль, у сваім паўсядзённым жыцці.

Паступова вулічны тэатр, адным з асноўных эфектаў якога заўсёды была відовішчнасць (жанглёры, агонь, касцюміраваныя шоу, 3-D праекцыі) пачынае звяртацца (вяртацца?) да іншых формаў, дзе відовішчнасць саступае свае пазіцыі, а тэатр становіцца нібыта рамай для гарадскога асяродка, які змяшчае наш фокус увагі і актуалізуе звыклае для нас месца. Заўважу: абодва спектаклі граліся ў старой частцы сталіц, дзе кожны каменьчык валодае памяццю. Дзеянне адбывалася ў паўсядзённым жыцці і ўспрымалася пры гэтым з пэўным гістарычным стэрэатыпам. На змену гледзішчу прыходзіць асаблівы эмацыйны стан гледача, рэфлексія, якая нараджаецца пад уплывам гарадской прасторы. ■

АЛА БАБКОВА

«Тата Лёня»

Казачная кінакласіка рэжысёра Нячаева



У адным з яго фільмаў па зямлі бягуць каляровыя ручаіны — ружовая, жоўтая, зялёная. У другім дварняк з відавочна высокім IQ здольны складаць вершы і тонка адчуваць прыгажосць. У трэцім таварнаму абмену падлягае такая эфемерная субстанцыя, як смех.

Нехта з дарослых напісаў, што перастаў быць матэрыялістам, паглядзеўшы фільмы Леаніда Нячаева. Перабольшыў, напэўна. Але ж сапраўды, яго тэлеказкі, адрасаваныя шырокаму глядацкаму кантынгенту — ад дашкалят да пенсіянераў, здольныя на некалькі гадзін выключыць з рэальнасці і перасяліць туды, дзе на нашых вачах засохлая блакітная ружа ажывае, набываючы пунсовы колер жыцця.

Напэўна, у творчай біяграфіі Леаніда Аляксеевіча засталося няшмат фактаў, якія не зрабіліся б публічнымі. Журналісты, крытыкі, радыёкарэспандэнты і тэлевізійнікі вельмі любілі кантактаваць з рэжысёрам. Дэмакратычны, шчыры, жартаўлівы, ён ніколі не адмаўляўся і даверліва адказваў нават на вострыя і казытлівыя пытанні. Потым у рубрыцы «Свецкая хроніка» ягоныя адказы (асабліва пра сем яго шлюбаў) ставаліся загалоўкамі, пададзенымі буйным шрыфтам.

З інтэрв'ю Леаніда Нячаева вядома, што кіраўніцтва аб'яднання «Экран» Цэнтральнага тэлебачання «саслала» яго ў Мінск як «неперспектыўную» рэжысёрскую адзінку. І тое толькі па тэхнічнай прычыне: на Адэскай кінастудыі не заладзілася запланаваная тэлестужка, таму яе перакінулі на «Беларусьфільм» (размова пра першую карціну пастаноўшчыка — «Прыгоды ў горадзе, якога няма», 1974). З вуснаў рэжысёра вядома і пра «кіслую міну», якой сустрэла кіраўніцтва «Беларусьфільма» паказ стужкі «Прыгоды Бураціна» (1975). І пра авацыі, што ўспыхнулі пасля яе дэманстрацыі кіраўніцтву і калектыву творчага аб'яднання «Экран» у Маскве.

У сярэдзіне 1970-х савецкае тэлебачанне наступова пашырала вяшчанне, патрабавала ўсё больш прадукцыі. Яно ўжо «прыручыла» кінематограф, заказваючы рэспубліканскім кінастудыям пераважна дзвюхсерыйныя тэлестужкі. Але рэжысёрская гвардыя ўхілялася ад такіх прапаноў, бо кіно мела ўдвая большы бюджэт у параўнанні з тэлефільмамі. Дый рабіць стужкі «для скрынкі» лічылася непрэстыжным. Таму дэбютаваць з поўнаметражнай карцінай на тэлебачанні было лягчэй. Заявіць пра сябе або… праваліцца.

Паспяховых дэбютантаў на «Беларусьфільме» аказалася няшмат. Адна з прычын — прага прэтэндэнта здымаць нягледзячы ні на што, нават па слабым сцэнарыі. Існавала і такая з'ява, як дамоўленасць кіраўніцтва па прынцыпе «баш на баш»: мы з Масквы дасылаем патрэбны нам сцэнарый і свайго рэжысёра, а ў адказ заплюшчваем вочы на вашы няякасныя літаратурныя крыніцы або гатовы фільм. Што да «ссыльных» (камандзіраваных) на «Беларусьфільм» рэжысёраў-масквічоў, дык толькі адзінкі пакінулі пасля сябе годныя тэлекарціны, у прыватнасці — Генадзь Палока («Наша прызванне» і «Я важаты фарпоста»).

Леанід Нячаеў — асобны і шчаслівы выпадак для ўсёй савецкай тэлевізійнай кінематаграфіі, для «Беларусьфільма» і для гледачоў. Дакладна вядомы пачатак яго ўсенароднай славы — новы, 1976 год, калі Цэнтральнае тэлебачанне паказала «Прыгоды Бураціна» (1 і 2 студзеня). У глядацкай аўдыторыі, кажучы фігуральна, «заштарміла». Захапляльныя водгукі на ЦТ і «Беларусьфільм» паштальёны дастаўлялі не пачкамі, а мяхамі. Многія дзеці прасілі даслаць фотаздымкі Бураціна і яго сяброў. Ідучы ім насустрач, Леанід Нячаеў падчас перадачы па Беларускім тэлебачанні адрэагаваў такім чынам: на адну руку пасадзіў Дзіму Іосіфава, на другую кагосьці яшчэ з маленькіх выканаўцаў, узняўся ва ўвесь рост і пасля слоў: «А цяпер фатаграфуйце!» — замёр секунд на дзесяць.

Такога аглушальнага поспеху (сацыёлагі называюць яго інтэгральным) «Беларусьфільм» не ведаў ні да, ні пасля «Бураціна». Песенькі з гэтай стужкі, музыку да якіх сачыніў кампазітар Аляксей Рыбнікаў, спявалі на дзіцячых ранішніках і канцэртах ці не па ўсім Савецкім Саюзе. Выйшлі кружэлкі фірмы «Мелодыя» са шлягерамі з гэтай карціны. Папулярнасць Дзімы Іосіфава-Бураціна і яго партнёраў па фільме зашкальвала. Куплеты са стужкі гучалі на розных мовах свету, бо «Прыгоды Бураціна» былі паказаны ў 91 краіне (сустракалася і лічба 92, але я карыстаюся той, што называў сам рэжысёр). Неаднойчы чула, як усеагульная любоў дапамагала «таварышу Бураціна» (так звярнуўся да ўжо дарослага артыста міліцыянер) і іншым стваральнікам тэлефільма ў няпростых жыццёвых сітуацыях. Вядомы аматар кіно Юрый Стулаў прыгадваў такі выпадак. У перабудовачны ўжо час на рускай мытні забаранілі вывозіць за мяжу фільм рэжысёра Юрыя Ялхова «Каталуп Сільвер».


Падчас здымак фільма «Зорны хлопчык».
З выканаўцам галоўнай ролі Паўлам Чарнышовым.


На здымачнай пляцоўцы фільма «Пітэр Пэн».


З Альбертам Філозавым і Вячаславам Нявінным падчас здымак фільма «Не пакідай…».

Але калі даведаліся, што Ялхоў — аператар «Прыгодаў Бураціна», праблему хутка вырашылі. Каля дзесяці гадоў таму ў Зеленаградску Калінінградскай вобласці заснавалі «Ордэн Бураціна», кавалерам № 1 якога і стаў стваральнік музычнай казкі пра драўлянага чалавечка.

Думаю, вялікі поспех суправаджаў карціну таму, што яна ўздзейнічала на ўсю эмацыйную сферу чалавека. Музычныя дывертысменты фільма «Прыгоды Бураціна», жартаўлівыя дыялогі і дражнілкі, вясёлая тэатралізацыя-гульня захапляюць густам і дабрынёй, памножанай на гарэзлівасць. Ёсць у стужцы эпізоды-шэдэўры (напрыклад, бойка лісы Алісы і ката Базіліа з-за грошай, слоўныя пасажы ўладара лялек Карабаса-Барабаса), дасціпныя афарызмы і рэплікі тыпу: «Пацыент хутчэй жывы, чым мёртвы. Пацыент хутчэй мёртвы, чым жывы. Адно з двух: або пацыент жывы, або ён памёр».

Леанід Нячаеў на прыкладзе «Бураціна», а потым і іншых лепшых стужак (сярод іх — «Пра Чырвоны Капялюшык. Працяг старой казкі», «Не пакідай…», «Руды, сумленны, закаханы»), здзейсніў мару лепшых педагогаў: вучыць сур'ёзным рэчам пацяшаючы. І не толькі таму, што насамрэч трэба паважаць бацькоў, выратоўваць сяброў і не хлусіць. У сваіх карцінах рэжысёр увасабляў і больш складаныя маральныя катэгорыі. «Пітэр Пэн» — фільм пра тое, да чаго могуць прывесці спакуса і прагматызм. «Руды, сумленны, закаханы» — пра тое, як і чым можна супрацьстаяць дарослай хітралогіі.

Рэжысёр абараняў свет дзяцінства, парушаючы асноўнае правіла тагачаснай прапагандысцкай рэчаіснасці: трэба «вместе весело шагать по просторам», а калі спяваць, дык абавязкова «хором». Ён абараняў таксама індывідуальны свет юнага чалавека. Гэта сэнсавы бок стужак Леаніда Нячаева. А форма яго музычных тэлефільмаў прадвызначыла тое, што потым зрабілася з'явай масавай і атрымала назву «шоу». Але ў большасці выпадкаў у тэлешоуменаў адсутнічае элемент душэўнасці і абаяльнасці.

На «Беларусьфільме» традыцыю Леаніда Нячаева працягвае Алена Турава, якая здымае мюзіклы-казкі, спалучаючы рэчаіснасць з фантастыкай і дзівосамі. Яна адчувае жанр, добра працуе з маленькімі выканаўцамі. Аднак ёй патрэбна моцная драматургічная падпітка. На жаль, аўтарскія ганарары ў нас настолькі куртатыя, што запрасіць таленавітага гарэзлівага кіноказачніка з іншай краіны практычна немагчыма. У той жа час не заўважна, каб мясцовыя пітомнікі іх масава ўзрошчвалі і песцілі.

На здымачнай пляцоўцы дзеці называлі Леаніда Нячаева «тата Лёня». Сёлета яму споўнілася б 75. Усе ўзнагароды рэжысёр атрымаў у Расіі, дзе нарадзіўся, — ён народны артыст Расіі, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Расіі за стужку «Вар'ятка Лоры» і шэраг беларускіх фільмаў. У нас ён не быў ганараваны ніяк.

Леанід Нячаеў пайшоў з жыцця ў 2010 годзе. Але яго мастакоўскі капітал працуе. Ужо шмат гадоў існуе сайт «непакідайцаў», аматараў фільма «Не пакідай…» і перадусім выканаўцы ролі прынца Патрыка мінчаніна Ігара Красавіна, які памёр у 38 гадоў. Гартаючы старонкі гэтага сайта, можна адчуць жывую рэакцыю юных гледачоў, якім гэтаксама, як і іх бацькам, цікавыя гісторыі Патрыка, Пітэра Пэна, лісяняці Людвіга Чатырнаццатага. І асоба стваральніка гэтых павучальных гісторый. Такім чынам імя «таты Лёні» — не толькі на помніку ў Расіі, але і ў нашай памяці. ■

ФОТА З АРХІВА АНАСТАСІІ НЯЧАЕВАЙ.

Марына Загідуліна

Песня мясцовага неба

Лакальныя краявіды Зыха Буйноўскага

Творы мастака Зыха Буйноўскага (1895—1927) вярнуліся ў Гродна амаль праз дзевяноста гадоў. Выстава «Вяртанне» ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі ўключыла пераважна жывапісныя работы з тыкоцінскіх фондаў Падляшскага музея (Беласток, Польшча), а таксама са збораў Гродзенскага музея. Прастора вялікай Сенатарскай залы Новага Замка напоўнілася ззяннем пяшчотнага сонца — ім прасякнуты знаёмыя мясцовыя краявіды. Творца пісаў іх усё сваё нядоўгае жыццё.



Каложская царква. Алей. 1926.



Старыя стадолы. Фанера, алей. 1926.



Стары Гродна. Фанера, алей. 1927.

Зыгмунт Буйноўскі нарадзіўся 2 лютага ў маёнтку Кутылова-Парысе Ломжынскай губерніі (сучасная тэрыторыя Польшчы), недалёка ад польскага Беластока і крыху далей ад беларускага Гродна ў небагатай сям'і, якая належала да шляхецкага саслоўя. Таленавітага юнака прынялі на вучобу ў Пецярбургскую імператарскую акадэмію мастацтваў як пенсіянера. Захаваліся звесткі, што Буйноўскі прымаў удзел у студэнцкай выставе ў Пецярбургу, прысвечанай 150-годдзю акадэміі. Выставы імператарскай акадэміі наведвалі высокія госці, і творы Зыгмунта спадабаліся дачцэ імператара Мікалая II. Малады чалавек удасканальваў свае прафесійныя веды ў Кіеве, у мастацкай школе пад кіраўніцтвам вядомага польскага жывапісца Конрада Крыжаноўскага. Манера настаўніка, у аснове творчасці якога ляжаў рэалізм, узбагачаны вопытам французскіх імпрэсіяністаў, а таксама духоўнае асяроддзе дарэвалюцыйнага Кіева аказалі вялікі ўплыў на далейшую творчасць Буйноўскага. Адукацыю перарвала рэвалюцыя 1917 года, вучань разам з настаўнікам пераехаў у Варшаву. Працы Зыгмунта Буйноўскага былі заўважаны і прадстаўлены публіцы на выставе ў штогадовым Салоне Таварыства заахвочвання прыгожых мастацтваў («Zachęta»). Верагодна, ужо ў гэты час Зыгмунт узяў сабе творчы псеўданім — Зых Буйноўскі.

Ішла Першая сусветная вайна. Кіруючыся патрыятычнымі пачуццямі, малады чалавек уступіў у Акадэмічны Легіён і ў сутычцы з чэхамі на Шлёнску Цяшынскім быў паранены. Пасля медыцынскай рэабілітацыі ў 1920 годзе скончыў школу падхарунжых і атрымаў званне падпаручніка. Падчас польска-савецкай вайны змагаўся ў складзе III палка Легіёна і быў цяжка паранены пад Бярэзінай. Стрэл у галаву з'явіўся прычынай інваліднасці і пазбавіў магчымасці паўнавартаснага жыцця. Цяжка хворы, Буйноўскі вярнуўся на радзіму і пасяліўся ў Тыкоціне, невялікім гарадку з яскравым яўрэйскім каларытам на беразе рэчкі Нараў, дзе пацяху пісаў відарысы наваколля. Працаваў алеем, тэмперай на палатне, кардоне, фанеры, а таксама акварэльнымі фарбамі, вугалем на паперы.

На выставе ў Новым Замку прадстаўлены куточкі Тыкоціна, якія мастак бачыў штодзённа з акна майстэрні, выгляд Вялікай Сінагогі XVIII стагоддзя, велічнага барочнага касцёла Святой Троіцы XVIII стагоддзя, выявы якіх аздоблены ледзь улоўным настальгічным настроем. Мясцовыя краявіды з шырокімі, залітымі сонцам палеткамі, бясконцымі шляхамі, белымі раскіданымі валунамі, а таксама ўтульнымі дворыкамі, шляхецкімі сядзібамі, драўлянымі стадоламі прасякнуты тонкім лірычным пачуццём. Дзякуючы своеасаблівай светланоснасці фарбаў ствараецца ўражанне празрыстасці паветра, у якім патанае цеплыня сонечных рэфлексаў і блікаў на вадзе, раслінах, пабудовах. Імпрэсіянасць вобразнага ладу гэтых работ у нечым нагадвае творчую манеру папулярнага польскага мастака ўкраінскага паходжання Яна Станіслаўскага (1860—1907), які выкладаў у



Ворыва. Алей. 1926.

Кракаве, але часта наведваў Украіну, Кіеў, пісаў мясцовыя краявіды. Падчас вучобы ў Кіеве Буйноўскі добра засвоіў эстэтычныя прынцыпы знакамітага мастака, любімым жанрам якога быў пейзаж невялікага фармату, дзе звыклыя замалёўкі натуры ператвараліся ў неабсяжны вобраз роднага краю.

Творчая індывідуальнасць Буйноўскага ярка праявілася ў цыкле «Песня неба»: «Пра забітага салдата», «Спакой», «Чаканне», дзе ноткі чалавечай самоты ўпляталіся ў філасафічную мелодыю асэнсавання жыцця. Неспакоем душы пазначаны пейзажы «Змрок над Наравам», «Адзінокая сасна», «Яўрэйскія могілкі». Магутнасцю колерава-пластычнага рашэння вылучаецца кампазіцыя «Ворыва», дзе ўстойлівы біблейскі матыў пра нязбыўную цяжкасць паўсядзённай мужчынскай працы трансфармуецца ў актуальны і сёння роздум пра лёс чалавека і радзімы. Ідэйны змест рэалізуецца ў тым ліку і праз прадуманую архітэктоніку палатна з завышанай лініяй небасхілу, дзякуючы якой сагнутая постаць аратага, што з высілкамі ідзе за плугам, цесна яднаецца з колерамі ўзаранага поля. Сімвалічна выглядаюць постаці коней, што імкнуцца за небасхіл, на фоне неба з буйнымі цяжкімі белымі аблокамі. Мастацкая мова сецэсіі з дакладнай выразнасцю контурных абрысаў фігур, абагуленасцю плоскасці зямлі, пэўным дэкаратывізмам формы аблокаў, узмоцненая творчымі алегорыямі сімвалізму, знайшла ўвасабленне ў экспрэсіўнасці вобразнага ладу твора. Работа «Ворыва» пераклікаецца з працамі сучаснікаў Буйноўскага, мастакоў з Беларусі, звязаных з мастацкім факультэтам Віленскага ўніверсітэта імя Стафана Баторыя, напрыклад, «Зямлёй» Фердынанда Рушчыца ці «Шляхам жыцця» Пётры Сергіевіча.

Некаторыя творы, такія, як «Сказ пра шкляную гару», «Замчышча», сугучны палотнам Мікалая Рэрыха з іх манументалізаваным дэкаратывізмам, узвялічваннем архітэктурных старажытнасцей. А некаторыя — «Асоты», «Дзіваны» — можна паставіць у адзін шэраг з вычварнай лінеарнасцю мадэрна ў творах Казіміра Стаброўскага. Выявы буйных нізкіх хмар ці лёгкіх аблокаў нясуць у сабе моцны эмацыянальна-псіхалагічны пасыл — напружанасць пачуццяў, трывогу, адзіноту; падобныя вобразы мы сустракаем у творах Рушчыца, Крыжаноўскага, Яманта. Такім чынам, у творах Зыха Буйноўскага адбіліся характэрныя эстэтычныя пошукі эпохі, узаемадзеянне розных сістэм — імпрэсіянізму з яго светланоснымі ўражаннямі хуткаплыннага жыцця, звышпачуццёвага экспрэсіянізму і сімвалізму, што імкнуўся ўвасобіць мары пра ўсеагульную гармонію праз таемныя сілы светабудовы.

Цыклы работ Буйноўскага былі вынікам упартай працы, штохвілінным пераадольваннем хваробы. Тагачасны крытык пад крыптонімам S.M.M. (верагодна, Станіслаў Марак Мазуркевіч) у гродзенскай газеце «Głos Prawdy» ў 1928 годзе ўспамінаў: «З любасці да сваёй справы даходзіў да гераізму, забываючы пра сябе самога. Калі кіраваўся на эцюды, усё роўна яму было, калі вернецца дадому і чым за дзень падсілкуецца. Здаралася, што знікаў на некалькі дзён, каб запасці ў які-небудзь лясны куточак ці забытую вёску. Заўсёды вяртаўся з багатым плёнам сваёй мастакоўскай працы».

Зыгмунт змог сур'ёзна заняцца творчасцю толькі з 1925 года, калі стан здароўя крыху палепшаў. Ужо ў 1926-м былі арганізаваны тры яго выставы: у Варшаўскай «Zachęta», у Павільёне Гарадскога саду ў Беластоку і ў Дзяржаўным музеі Гродна. Кожная з іх мела вялікі поспех. На выставу ў Гродне, якая была апошняй з трох, немагчыма было сабраць творы, таму што яны былі раскуплены пасля іх паказу ў Беластоку. Арганізатару — загадчыку фондаў музея Юзафу Ядкоўскаму давялося збіраць працы Буйноўскага па новых уладальніках.

5 сакавіка 1927 года таленавіты мастак пайшоў з жыцця, быў пахаваны з вайсковымі ўшанаваннямі як афіцэр на могілках у Тыкоціне. У тым жа сакавіку была арганізавана пасмяротная выстава ў Варшаве, якая мела вялікі рэзананс.

Пасмяротная выстаўка Буйноўскага ў Гродзенскім музеі адбылася ў 1929 годзе. Былі прадстаўлены 63 працы. Найбольш цікавым для нас, як і ў цяперашнім паказе ў Новым Замку, стаў цыкл пра стары Гродна, які быў зроблены мастаком за некалькі месяцаў да смерці. Гэта былі віды Брыгіцкага і Бернардзінскага касцёлаў і кляштараў XVIII стагоддзя, Старога Замка, вузкіх гарадскіх вулачак, дворыкаў, а таксама помніка XII стагоддзя Каложскай (Барысаглебскай) царквы. Унікальную архітэктуру Гродна пісалі многія, аднак Буйноўскі знайшоў асабісты погляд. Калі будынкі касцёлаў выглядаюць больш камернымі, то Каложскую царкву мастак паказаў на ўзвышэнні, пад небам, падкрэсліўшы яе старажытную велічнасць.

Зыгмунт марыў стварыць серыі пра Мір, Трокі, Навагрудак, дзе планаваў праектаванне музея Адама Міцкевіча.

Зых Буйноўскі пакінуў у спадчыну каля ста пейзажных работ, у матывах роднай прыроды мастак тужліва і шчыра выяўляў свае патаемныя пачуцці і ўражанні, у навакольных з'явах фіксаваў адвечныя рытмы жыцця. ■

The September issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Uladzimir Golubew** (Maryta Golubeva's exhibition *Time to Drink Tea…* at the Palace of Arts, p.3), **Kamila Yanushkievich** (Siargey Balianok's exhibition *Nothing Else Offered* at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.5), **Natallia Agafonava** (Viktar Asliuk's short film *The Russian*, p.6), **Barys Ivanow** (Barukh Zekher's project *Zaozerye Sedmitsa* at the Palace of Arts, p.7), **Liubow Gawryliuk** (exhibition of the Soviet poster and articles of daily use *Back in BSSR* at the Museum of Minsk History, p.8), **Zhana Lashkievich** (Aliaksander Khromaw's production of *Teddy* at the Belarusian Young People's Theatre, p.10), **Ala Sharko** (exhibition *Individual Articles* of the Wostrau Art Studio at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.12).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the actor Aliaksander Shawkapliasaw (***Breathe Out in Order to Breathe In***, p.14; interviewed by **Liudmila Gramyka** with the participation of **Tattsiana Arlova**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Larysa Mikhnievich talks about the international project *Anatomy*, whose subject is the body and corporality. The merits and flaws of the artist Dzina Danilovich's major curator project are discussed in the article ***The Body as Experience*** (p.18).

Ballet art always arouses great interest. In this issue it is featured in two articles. **Tattsiana Mushynskaya** discusses the present state and the perspectives of Belarusian choreography while analyzing the artistic project «The Ballet Summer at the Bolshoi» (***July on Points and Barefoot***, p.22). And **Yulia Churko**, a well known researcher of the domestic dance art, in her ironical notes sums up the achievements and forecasts the future of Belarusian ballet (***The Lull of the Noughties***, p.24).

The problem of the category of texture was considered during the round-table discussion. The latter was triggered off by Genadz Koziel's exhibition at the Arts Department of BSU. Among the participants were both teoreticians and practitioners. The talk proved fruitful (***Texture and Space,*** p.28).

Alesia Bieliaviets talks with the sculptor Siargey Aganaw about the chance to implement one's ideas in the present-day urban environment, about the need and place for historical monuments, about what has been planned and realized. The *Art Studio* rubric (***History's Silhouettes***, p.32).

The *Parallels* rubric carries the following articles.

Volha Barschova talks about the Stuttgart Opera of the 2013—2014 season. The attention is focused on the road covered by the mankind in the history of culture, the eternal classics perceived with contemporary eyes and with present-day experience (***Dialogue with the Composer and the Time***, p.36).

The international fair of contemporary art «Art-Vilnius 2014» is the subject of **Liubow Gawryliuk's** analysis (***Two Wings for the Gallery***, p.40).

Alena Malchewskaya analyzes the interaction of a theatre production and city space on the basis of wandering performances in Vilnius and Minsk (***The City's Echo***, p.42).

Publications of the *Cultural Layer* rubric.

Ala Babkova recalls the fairy-tale film legacy of the director Leonid Nechayev, who made his unusually successful debut at the Belarusfilm Studio (***Daddy Lionia***, p.44).

Maryna Zagidulina discusses the troubled life and art of Zykh Buynowski in connection with the exhibition eloquently named *The Return*, which was held at the Grodna Historical and Archeological Museum (***The Song of the Local Sky***, p.46).

The issue is concluded with the *Generation NEXT* rubric. **Natallia Garachaya** introduces us to the creative work of the young artist Mikhail Mishuk.

Міхась Мішук

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

«Мне проста хачацца зрабіць горад утульней для самога сябе. Гэта як перашыць кашулю, купленую ў краме, на свой густ, пад уласныя патрэбы», — разважае мастак стрыт-арту Міхась Мішук.

Стрыт-арт, ці інакш — мастацтва вулічных інтэрвенцый, пры ўсёй сваёй разнастайнасці ў відах ды падыходах сёння становіцца надзвычай папулярнай з'явай у візіях урбаністычнага асяроддзя. У нашы дні ён засвойвае гарадскую прастору настолькі шматмэтава і разнаіта, што з'яўляюцца спробы заняцца яго класіфікаваннем на ўзроўні сур'ёзнай мастацкай дысцыпліны.

Стрыт-арт — не графіці, дакладней, не толькі графіці. Апроч балончыкаў з фарбай, у арсенале стрытрайтараў — крэйды, трафарэты, пластык, ізастужка, стыкеры і многае іншае, уключаючы лазерныя праекцыі і светладыёдныя інсталяцыі. Стрыт-арту можна прыпісаць шматлікія праявы лэнд-арту (мастацкі аб'ект, неразрыўна з'яднаны з прыродным ландшафтам) ці сайт-спецыфік-арту (твор, фізічна і семантычна звязаны з месцам размяшчэння, якое ён канцэптуальна адлюстроўвае), але любая з гэтых мастацкіх формаў так ці інакш грунтуецца на нежаданні абмяжоўвацца памерам палатна.

Багаты ды разнастайны падыход як у тэхніках, так і ў легальнасці нанясення выяў развязаў рукі стрытрайтарам — сёння можна не толькі цішком «забамбіць» малюнак у малазаўважным, ціхім куточку горада, але і афіцыйна дамовіцца з уладамі на санкцыянаваны роспіс будынка, агароджы ці даху. Аднак усё ж для большасці вулічных мастакоў прынцыпова важна захаваць за сабой рэпутацыю незалежных захопнікаў гарадскога асяроддзя, абжываць і прысвойваць яго праз нанясенне графічных тэгаў, выяў, надпісаў. Стрыт-арт свядома балансуе на мяжы паміж мастацтвам і вандалізмам, паміж вольным самавыяўленнем і хуліганствам, паміж дазволеным і забароненым. Стрыт-арт — выключна ўрбаністычнае мастацтва. Для натхнення і працы мастаку вуліц патрэбны новабудоўлі, прамзоны ды прасторныя тратуары для шпацыру. І самае галоўнае — шматтысячныя натоўпы патэнцыйных гледачоў.

Стрыт-арт — пафасная эстэтызацыя бунту не супраць асобных сістэмных недахопаў, рынкавай карумпаванасці канкрэтных культурных персанажаў або інстытутаў, а супраць усяго — капіталістычнага жыццёвага ўкладу, эксплуатацыі, расавай і класавай няроўнасці, росту беспрацоўя і сацыяльнай неабароненасці... Але гэта бунт без праграмы, без выразнай рыторыкі і канкрэтнага адрасавання.



Міхась Мішук нарадзіўся ў 1989 годзе ў горадзе Мар'іна Горка, вучыўся ў Рэспубліканскім каледжы мастацтваў імя Івана Ахрэмчыка (2000—2008), у 2014-м абараніў дыплом Беларускай акадэміі мастацтваў па спецыяльнасці «выяўленчае рашэнне фільмаў».

Пільная ўвага да стрыт-арту звязаная з вычарпанасцю, руцінізацыяй сістэмнага поля мастацтва і запатрабаванасцю пазасістэмнага фармату, што экспануецца не на традыцыйных музейных ды галерэйных пляцоўках, а ў нечаканых урбаністычных зонах, надзеленых, як правіла, устойлівым культурным статусам. Мастацтва вырвалася на вуліцу, да гледача, непасрэдна ў прастору, дзе адбываецца жыццёвы рух, праходзяць будні. Мастацтва ўплывае на нас, задае пытанні, узіраецца пільнымі вачамі партрэтаў, варушыць стосы інтымных водгукаў і не пакідае магчымасці на абыякавасць.

Такі пазасістэмны авангард наўмысна супрацьпастаўляе сябе і камерцыйнаму мэйнстрыму, і мастацтву палітычнага актывізму. Мастацтва на сценах горада належыць уласна гораду, кожны выпадковы мінак — глядач, кожнае ўражанне і рэфлексія на ўбачанае — дадатковы эпітэт да атмасферы прасторы, дзе мы жывем і штодня бесперапынна фарміруемся. ■

Міхась Мішук. №78.
Акрыл, папера, клей. 2014..



мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551



Беларускі акадэмічны музычны тэатр напрыканцы сезона паказаў сваю новую работу — балет «Сон Дон Кіхота» на музыку Людвіга Мінкуса. Над спектаклем працавалі дырыжор Марына Траццякова, харэограф Уладзімір Іваноў, мастак Андрэй Меранкоў, мастак па касцюмах Любоў Сідзельнікава. Рэцэнзію на новы спектакль чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў часопіса.

На здымку: Вольга Сярко (Дульсінея), Віталь Краснаглазаў (Дон Кіхот).

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.